



**PRISCILLA
PARAISO
PESSÔA**

**ACERVOS DE MÚSICA, POLÍTICAS PÚBLICAS
E *PERFORMANCE* NO RIO DE JANEIRO**



**PRISCILLA
PARAISO
PESSÔA**

**ACERVOS DE MÚSICA, POLÍTICAS PÚBLICAS
E *PERFORMANCE* NO RIO DE JANEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao

Revista do Ouvidor

o júri

Presidente

Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
professora auxiliar convidada da Universidade de Aveiro do Porto

Professor Doutor Manuel Pinto Deniz
investigador do Instituto de Etnomusicologia - INET-MD

Professor Doutor Susana Bela Soares Sardo
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço primeiramente a minha mãe e meu pai, Márcia Paraíso e Fernando Pessoa, pois sem o apoio deles seria impossível qualquer parte deste trabalho. Agradeço indispensavelmente aos amigos Amanda Borges, Anderson Serafim, Andréia Pimentel, Antônio Padilha, Bruno Cunha, Clara Alvim, Carmen Kawahara, Gabriel Otoni, Livia Benkendorf, Fernanda Pereira dos Santos Coimbra, Julia Mendes Selles, Manayra Paraíso, Marcella Haddad, Pedro Mendonça, Rayanne Aceti, Sabrina Paraíso, Solange Antonioletti, Thiago Miyahara, que estiveram sempre presentes em momentos de lazer e desespero prontos a confortar minha mente e meu coração, sem os quais a teia dessa dissertação não seria tecida. Obrigada a Agnes Moço, Patrícia Reis e Leandro Bernardes por me ajudarem no meu auto reencontro e permitir que eu me dedicasse a este trabalho. Obrigada aos meus alunos, queridas crianças com quem eu tive o privilégio de compartilhar, crescer, aprender e redescobrir caminhos importantíssimos para que hoje eu esteja aqui. Obrigada a Tiago de Paula, pela paciência e apoio incondicionais. Agradeço também a toda minha família (vós, vós, tios, tias, primos, primas) sempre atenta e preocupada. Agradeço aos Professores Leonardo Fuks e Samuel Araújo por toda ajuda acadêmica e papos de bar, e especialmente a Samuel por ter permitido a minha pesquisa com o material do LE e me ajudado com minha orientação. Muito obrigada a professora Rosário Pestana por toda a dedicação. E por fim, porém obviamente não menos importante, agradeço à Susana Sardo que muito mais que uma orientadora de dissertação foi uma orientadora de vida e amiga.

palavras-chave

acervo fonográfico, etnomusicologia, performance, fonografia, Centro de Pesquisas Folclóricas, Rio de Janeiro, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

resumo

O presente trabalho é uma proposta de reflexão sobre o papel dos acervos sonoros no Rio de Janeiro no século XX, a partir da análise do acervo fonográfico do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e mais especificamente sua “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX. Partindo de uma abordagem teórica que articula contributos da antropologia e da etnomusicologia, discutindo suas políticas públicas e condições de armazenamento oferecidas aos acervos fonográficos, irei também analisar a coleção através das pessoas responsáveis pelo acervo que tiveram com ela ligação direta ou indireta. À professora Dulce Lamas será dada uma atenção especial pelo papel que desempenhou na catalogação e investigação inicial da coleção. Nesse sentido utilizarei seus textos, suas fichas de catalogação e seu catálogo publicado em 1997 para compreender melhor a construção e importância histórica da coleção para o acervo, para a Universidade e para Rio de Janeiro. Por fim será abordada a *performance* de um grupo contemporâneo como possibilidade de ressignificação do material arquivístico.

keywords

phonograph archives, Ethnomusicology, performance, phonography, Center for Folklore Research(CPF), Rio de Janeiro, Laboratory of Ethnomusicology of UFRJ

abstract

This paper is a reflexion proposal on the role of sound archives in Rio de Janeiro in the twentieth century, through the analysis of a phonographic archive of the Laboratory of Ethnomusicology of UFRJ and more specifically its "Collection of Popular Music Recorded in the Second Decade of the Twenty Century". From a theoretical approach that combines the contributions of anthropology and ethnomusicology discussing their policies and storage conditions offered to the sound archives, I also analyse the collection through the testimony of the people responsible for the archive development. To Professor Dulce Lamas will be given a special attention due to her role in the initial investigation and cataloguing of the collection. Therefore I will use her texts, her cataloguing index cards and the catalogue published in 1997 to help us better understand the construction and historical importance of the collection to the archive, to the University and to Rio de Janeiro. Lastly I will discuss the performance of a contemporary group as a possibility for re-signifying the historical sound sources material.

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INTRODUÇÃO.....	2
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E ENUNCIADOS DA PESQUISA	5
1. 1- Antropologia Musical da <i>Performance</i>	5
1. 2- Memória, Identidade e Poder	12
1. 3- Diálogo, Circularidade e Ambivalência	20
1. 4- Metodologia	24
2. ARQUIVOLOGIA MUSICAL E ACERVOS FONOGRÁFICOS NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA.....	28
2. 1- Políticas Públicas, Cultura e Acervos no Rio de Janeiro.....	35
3. O ACERVO DO LE E SUA COLEÇÃO DE DISCOS COMERCIAIS	49
3. 1- Luíz Heitor e a Criação do Acervo.....	49
3. 2- A “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século”	52
3. 3- Dulce Lamas: Fidelidade e Continuidade.....	62
3. 4- Circularidade Cultural no Repertório Vocal da “Coleção”: Rural e Urbano – O Que é Popular?	71
3. 5- “Música Popular Urbana Carioca” e a Construção de um Novo Processo de Identificação Nacional	73
4. ACESSIBILIDADE, PRESERVAÇÃO E AUTENTICIDADE	77
4. 1- Transversalidade e Circularidade Inscritas nos Fonogramas Vocais do Início do Século XX.....	77
4. 2- Indústria da Música e Acervos Fonográficos no Rio de Janeiro Definindo Padrões Estéticos: Registros Performáticos no Som	86
4. 3- Preservação e Acessibilidade: o Caso da “Coleção” do LE.	89
5. PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO EM ACERVO ATRAVÉS DA <i>PERFORMANCE</i> : RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA	98
5. 1- Materiais e Métodos: o processo de criação coletiva	101
5. 2- Características Vocais	103
5. 3- Ruídos e Distorções como Recursos Estéticos	104
5. 4- Humor como Espaço de Diálogo e Subversão	106
5. 5- Considerações Ouvidorescas	110
6. CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXO 1	125
IMAGENS DO REVISTA DO OUVIDOR	125

INTRODUÇÃO

O Laboratório de Etnomusicologia (LE) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foi constituído em 1943 com o nome de Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF) da Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro. O responsável na época de sua inauguração era Luiz Heitor Corrêa Azevedo, professor da recém criada disciplina Folclore Nacional nesta universidade.¹ Desde o início o CPF atuava como espaço de aula, investigação e de acervo, sendo inclusive o primeiro dedicado aos estudos folclóricos dentro de uma universidade brasileira. Seu acervo compreende livros, manuscritos, partituras, fotos e fonogramas. Uma das motivações para criação do CPF foi a documentação escrita, sonora e fotográfica produzida por Luiz Heitor nas três primeiras viagens de sua pesquisa etnográfica.

O panorama pelo qual o Rio de Janeiro estava passando, era de um modernismo nacionalista, que via no folclore a representação mais “pura” e “genuína” do povo brasileiro. Mário de Andrade, nome de destaque na literatura modernista do país, também foi grande responsável por medidas políticas em prol do “folclore nacional musical”. Amigo de Luiz Heitor foi um dos membros da comissão que criou a disciplina Folclore Nacional como parte do currículo dos estudantes da Escola Nacional de Música. Disciplina inclusive obrigatória para o curso de composição que passava a ter como ideal a formação de compositores que fossem embebidos por essa cultura popular para criarem peças artísticas, e com isso lê-se eruditas, com caráter autenticamente nacional.

Porém, em 1947 uma coleção de discos gravados pela indústria fonográfica do início do século XX, portanto gravados por propósitos comerciais, saem da Biblioteca Nacional e passam a integrar o CPF. Essa coleção possuía o que Mário de Andrade e seus adeptos, como Luiz Heitor, chamavam de música urbana ou comercial (Gonçalves, 2006). Para eles, apesar de ser possível encontrar algumas características do “povo rural” em algumas dessas gravações, a maioria não passava de uma “sub-música” (Andrade, 1963:281). Essa “música” representava as massas urbanas que despontavam na visão modernista nacionalista como um anti-modelo à ingenuidade e rusticidade agradável do “povo do folclore”. Estas massas urbanas eram

¹ A criação desta disciplina é de imensa importância para o trabalho, pois a partir dela o CPF e seu acervo foi introduzido na UFRJ. Portanto sua história e trajetória serão tratadas mais adiante detalhadamente levando em consideração as políticas que atuaram sobre elas.

julgadas pela sua “presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca[ndo] estranheza e desconforto” (Wisnik, 1982:131).

No entanto, Luiz Heitor possibilitou a transferência e o recolhimento desta coleção para o CPF. Logo após ter conseguido finalizar todo o trâmite burocrático, Luiz Heitor se muda para Paris e quem fica encarregada pela catalogação e investigação da coleção é Dulce Lamas, ex-aluna de Luiz Heitor e técnica responsável pelo CPF. Mais tarde Dulce Lamas se tornou professora da disciplina Folclore Nacional e contrata também uma ex-aluna sua, Rosa Zamith, para ser sua assistente. Entre outras coisas, Rosa Zamith ajuda no processo investigativo acerca da coleção que viria a ser chamada oficialmente de “Coleção de Música Popular na Segunda Metade do Século” no catálogo que fica pronto em 1987. Dulce Lamas e Luiz Heitor morrem em 1992, antes mesmo do catálogo ser editado, o que aconteceu em 1997 graças a Rosa Zamith.

Este é um acervo de grande importância histórica para os estudos de cultura popular, assim como para a etnomusicologia, no Brasil. Todavia, apenas recentemente está começando a ser dado ao acervo esse valor. Como exemplo disto posso citar as três dissertações de mestrado que foram realizadas (Aragão 2005, Mendonça 2007, Barros 2009) e duas teses de doutorado (Braga 2004, Prass 2009) tendo como universo de pesquisa diferentes aspectos da pesquisa folclórica e do trabalho arquivístico de Luiz Heitor, e portanto recorrendo ao LE ou como campo ou como provedor de informações documentais. Nesta dissertação foi enfocada principalmente a coleção supracitada de “Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX, pertencente a este, e que vislumbrou muitos momentos históricos distintos em relação inclusive à sua legitimação perante a Academia. Portanto a figura central deixa de ser Luiz Heitor e passa a ser a coleção em si. A coleção é aqui entendida em processo constante de ressignificação vinculado às pessoas, situações políticas e processos que envolvem o acervo enquanto instituição, que se relacionaram com ela de alguma forma.

O primeiro capítulo consta do referencial teórico a partir do qual o trabalho foi sustentado. É um embasamento que se utiliza de estudos históricos, musicológicos, antropológicos, etnomusicológicos, das ciências sociais entre outros, para deflagrar conceitos e criar uma terra firme possibilitando a caminhada do restante da pesquisa. Também é apresentada neste

capítulo a metodologia utilizada. O segundo capítulo apresenta um panorama sobre a arquivologia musical e acervos fonográficos no Brasil através de uma perspectiva etnomusicológica, evidenciando também o histórico político que o país, e mais especificamente o Rio de Janeiro, vivenciou em relação à cultura e aos acervos musicais.

O terceiro capítulo destina-se a uma análise mais detalhada sobre a coleção, relacionando-a ao acervo, ao seu histórico, às pessoas que nela ou por ela se envolveram. O repertório da coleção, em especial as “músicas vocais” (designação do próprio catálogo de Lamas, 1997) também é abordado para enriquecer este momento em que questões são levantadas e discutidas. Elucida-se, pois, alguns motivos que levaram a Universidade e a Indústria Fonográfica a legitimar ou não a realidade sônica apresentada nos fonogramas.

O quarto capítulo trata de questões referentes a autenticidade, preservação e acessibilidade dos documentos arquivísticos no Rio de Janeiro. Utiliza exemplos concretos referentes ao acervo do LE, sua coleção de músicas comerciais e seu repertório vocal para clarear o reflexo que as políticas públicas e a fonografia em diálogo com outros espaços tiveram e ainda têm na sociedade carioca e mais especificamente na EM da UFRJ.

O quinto capítulo elucida sobre novos caminhos possíveis para o acervo do LE e a “Coleção” continuarem atuais, renovados e significantes através de um relato de experiência. Ou seja, conta-nos como o grupo de pesquisa e *performance* Revista do Ouvidor ressignificou esta coleção, servindo como um exemplo possível para a atualidade.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E ENUNCIADOS DA PESQUISA

1. 1- Antropologia Musical da *Performance*

Anthony Seeger (1987) em seu emblemático livro *Why Suyá Sing?* Lança a concepção de Antropologia Musical, contrapondo e ao mesmo tempo complementando a famosa Antropologia da Música de Alan Merriam (1964). De acordo com Seeger a Antropologia da Música traz para o estudo desta os conceitos, métodos e preocupações da antropologia com ênfase nas formações sociais e econômicas mais do que na música e outras artes, e tende a isolar os processos econômicos daqueles que empregam linguagem, música e outros conceitos e itens não tangíveis. O que Seeger propõe é colocar a atividade musical como um elemento fundamental no processo de construção do mundo social e conceitual, e não como um mero reflexo deste, de modo que "Mais do que estudar a música na cultura (como proposto por Alan Merriam 1960), uma antropologia musical estuda a vida social como uma *performance*" (Seeger, 2004: xiii). Ou seja, a diferença entre a Antropologia da Música e a Antropologia Musical está na ênfase que se coloca em cada um dos domínios de estudo e na perspectiva através da qual se a relação entre os dois domínios adquire significado.

Aqui também utilizarei esta visão performática do evento musical. Assim, é a partir da música que iremos estudar as relações sociais ligada a ela, principalmente no último capítulo em que é revivida uma experiência de um grupo musical cujo modelo de análise da Antropologia Musical será utilizado. A música, mais do que um texto, aparece aqui como um contexto. É a experiência, o fazer musical, a *performance* inscrita em um tempo e em um lugar ou espaço. Ela é o centro, o eixo a partir do qual se estudam e constroem as demais relações.

“A mencionada postura de Merriam ficou célebre sobretudo a partir de seu *The anthropology of music* (Merriam 1964), em uma abordagem em que a tentativa de compreender a música *na* cultura acaba aprisionando a primeira como um setor ou uma parte da segunda, impedindo a apreensão do *sentido* no próprio código musical e reduzindo a significação ao contexto, em um esvaziamento semântico do nível expressivo. Tal postura indica, também, uma naturalização da separação acadêmica dos estudos da música e da sociedade (ou cultura) em departamentos diferentes (Coelho, 2007:238)”.

Mais do que assumir que há uma matriz cultural e social pré existente e logicamente anterior dentro da qual a música é feita (*performada*), a Antropologia Musical examina como a música é parte da própria construção e interpretação das relações e processos conceituais e sociais. Por isso optei por, no meu trabalho, colocar o ênfase na *performance* e na representação dos processos sociais ao invés das leis sociais. Esta investida na Antropologia Musical tem por

objetivo mostrar como alguns aspectos da vida social podem ser construídos a partir da vida musical, criada e re-criada através da *performance*.

Neste sentido, o meu trabalho propõe um estudo da sociedade pela perspectiva da *performance* musical, e não simplesmente a aplicação de métodos antropológicos e preocupações com a análise da música. As perspectivas das características musicais e criativas são centradas na *performance*, “Uma antropologia musical é uma antropologia atenta aos processos sociais como performances intencionais, “estruturações”, e soluções criativas com uma série de padrões e com certas situações históricas percebidas” (Seeger, 2004:140). Quando Seeger falou pela primeira vez sobre esta visão de música em 1987 a antropologia era um pouco mais rígida, agora ela já incorporou essas idéias de processo. No entanto o que é também fundamental é o estudo da música através da atenção ao desempenho e às coisas acontecendo no momento da ação que mesmo já inseridas no contexto etnomusicológico, ainda apresenta muitas vantagens para essas pesquisas. “Considerar a canção e a vida cerimonial como sendo produtos mecânicos de outros aspectos da vida social é perder a natureza essencial das performances musicais e cerimoniais” (Seeger, 2004:86). Como a *performance* é uma forma de construção da sociedade, pode ser também um espaço de reivindicação. E como a música é vista aqui como *performance*, estudada como um processo, como um fazer musical, esta é também um possível contexto de transformação.

Para situar melhor o paradigma performático que será utilizado na dissertação farei uma revisão do conceito de *performance* a partir das perspectivas da etnomusicologia e da antropologia. Usarei também alguns desenvolvimentos teóricos de Victor Turner e sua Antropologia da Performance e os Estudos em Performance de Dwight Conquergood como centrais, mas também discutirei outros pontos de vista complementares sobre antropologia e etnomusicologia em relação à performance para chegarmos a uma visão que suporte melhor o presente trabalho.

Pode-se dizer que a antropologia da *performance* surge entre 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, e este por sua vez, que já tinha formação antropológica, torna-se aprendiz de teatro em sua relação com Schechner. No entanto, os seus desdobramentos mais expressivos, onde se configuram a antropologia da *performance* e da experiência, aparecem nos anos de 1980, de

quando é datado o *The Anthropology of Performance*, postumamente, dentre outros títulos importantes para o desenvolvimento da antropologia da *performance*. A *performance* aparece nestes trabalhos como uma parte essencial da antropologia da experiência. É através do processo de *performance* que é possível revelar o que está contido ou suprimido na experiência (Turner e Shechner 1988).

Citando Dilthey, Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão” (Turner 1982:13-14 In: Dawsey, 2006:19).

No Brasil é a partir da década de 1990 que os estudos de *performance* crescem significativamente na antropologia. Foram impulsionados em grande parte pelo retorno de pesquisadores que foram fazer formação no exterior (Langdon, 2007: 5-6). Mas afinal o que significa *performance*? Este nome já obteve e ainda obtém vários significados conceituais como, por exemplo, um tipo de manifestação artística típica da segunda metade do século XX ²que combinava diversas modalidades artísticas como teatro, música, vídeo, artes visuais, instalações e que possui influências dos movimentos de vanguarda do início do século XX tais quais dadaísmo, futurismo, surrealismo e bauhaus³.

Victor Turner (1982:13-14) nos diz que “*performance*” é um termo que deriva do francês antigo *parfournir*, que significa “completar” ou “realizar inteiramente” e que por conseguinte vai ao

² Segundo Goldberg ([1988] 2007:7) a *performance* só passa a ser reconhecida como meio de expressão artística na década de 1970

³ Em Portugal os cursos universitários que têm como principal objetivo formar instrumentistas e cantores são chamados de cursos de *performance*. Com isso pode-se notar uma incorporação deste vocábulo inglês em sua língua como se fosse o tocar, o cantar, a parte mais prática do fazer musical. Já no Brasil esta palavra ainda não foi tão incorporada com este significado e, portanto, muitas vezes prefere-se traduções que não englobam a totalidade de sentidos ou de significados que a palavra *performance* acaba por sintetizar. Se procurarmos a palavra *performance* no dicionário inglês-português iremos encontrar como sinônimo a palavra desempenho, o que não corresponde ao uso da palavra *performance* no contexto deste trabalho, que usará o termo como sinônimo do fazer necessário para que aconteça situações musicais na perspectiva holística que vê a música para além dos sons.

encontro do seu uso para a palavra *performance* ou seja algo que diz respeito ao momento da expressão. Um modo que privilegia, assim como Seeger, o processo e que por isso tem como característica a abertura, o seu não-acabamento essencial e inerente, não pelo fato de ser mal feito, mas por ele fazer parte de seu significado. Portanto, para Turner, a *performance* está associada às suas falhas, hesitações, fatores pessoais, componentes situacionais incompletos, elípticos e dependentes de contexto, e é nessas características que se encontram pistas para a natureza dos próprios processos humanos. São também nelas ou a partir delas que se nota uma inovação genuína da criatividade, que a liberdade da situação performática torna possível. (Turner, 1987:7)

A linguagem do teatro e a *performance* deu a Turner uma maneira de pensar e falar sobre pessoas como atores que criativamente interpretam, atuam, improvisam e representam papéis e roteiros. Definiu o homem e a mulher como *homo performans*, a humanidade como *performer*, criatura culturalmente inventiva, socialmente performativa, que se faz a si mesma e é auto-transformadora (Conquergood, 1991:187). A idéia de Turner derivou do seu método de descrição e análise que designou por “*social drama analysis*” (análise do drama social) a partir do qual é possível compreender um sistema social ou “campo” como um conjunto de processos imprecisamente integrados. Este conjunto possui alguns aspectos padrões, algumas persistência formais, porém é controlado por princípios discrepantes de ação expressa em regras de costume que são, frequentemente, situações incompatíveis para unificar (Turner, 1987:3).

A virada para uma visão pós-moderna da antropologia, e por assim dizer da antropologia, envolveria o processamento do espaço e sua temporalização e não a espacialização do processo ou do tempo, a qual caracterizaria a essência do moderno (Turner, 1987:6). *Performance*, então, se pode dizer a respeito tanto de uma atuação artística, caracterizando-se como uma *performance* cultural (teatro ou música propriamente ditos), quanto de uma atuação social, um comportamento oral, o fazer e agir do dia a dia, sendo uma *performance* social. Já para Richard Bauman (1977) a *performance* seria um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, ou seja, a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. No entanto, vários autores desta linha como Fine (1980), Sammons e Sherzer (2000), Sherzer e Woodbury (1987) e Langdon (1999), têm se preocupado não só com a

análise dos aspectos estéticos, mas também com as estratégias de registro dos eventos orais em textos fixos que possam refletir fielmente a poética do evento vivo, incluindo aspectos não-verbais (Langdon, 2007:8). Apesar desta visão um pouco diferenciada de Turner, sobre a qual não entraremos em detalhe, os princípios e conceitos centrais são semelhantes, ou seja, a relação cultura-sociedade-*performance* permanece como central.

Irei aproveitar a visão de Richard Bauman no que diz respeito à produção de sensação de estranhamento pela *performance* em relação ao cotidiano. Este estranhamento suscita no espectador um olhar não-cotidiano e cria momentos nos quais a experiência está em relevo, logo, também sob este ponto de vista, podemos retificar a possibilidade de transformação proporcionada pela *performance* como espaço de reivindicação. Esta visão de *performance* como um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes, onde existem papéis e maneiras de falar e agir, também pode ser incorporado à análise deste trabalho. Primeiramente no que diz respeito à *performance* artística feita a partir dos fonogramas estudados, mas também na análise do modo de agir das pessoas envolvidas na formação do acervo e nas políticas relacionada a ele. É a partir do ponto de vista da *performance*, do modo de fazer, de atuar e seus porquês, que compreenderemos as entrevistas assim como analisaremos textos e documentos primários, todos realizados em momentos fora do cotidiano comum, em que as pessoas envolvidas possuíram papéis e maneiras específicas para agir e falar.

Neste trabalho a experiência é uma palavra central. A análise do processo musical, aqui entendido como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros e não como um “produto” finalizado, será o pilar importante para a minha reflexão. Como especificou Pinto *performances* podem ser, simultaneamente, “étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas” (Pinto, 2001:228). É um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências.

Conquergood acredita que os estudos em *performance* podem acabar com a oposição teoria e prática, assim como abrir espaço entre a análise e a ação. Com isso também podem contribuir para dar voz aos oprimidos, às pessoas cujos conhecimentos não podem ser expressos senão através da corporalidade e da oralidade. Na verdade não só os “oprimidos” se expressam desta maneira, todas as pessoas transmitem ou compartilham conhecimento através de elementos

não textuais e, uma vez ignorados, estaremos arbitrariamente escolhendo um tipo de conhecimento sobre outros e deixaremos de notar enormes parcelas significativas da vida. “O viés visual/verbal dos regimes de saber Ocidental cega os investigadores para significados que são expressos, poderosamente, através da entonação, do silêncio, da tensão corporal, de sobrancelhas arqueadas, de olhares em branco, e de outras artes protetoras do disfarce e do sigilo” (Conquergood, 2002:146, tradução minha).

Conquergood (2002) questiona a tendência da academia em focar, predominantemente, apenas uma forma limitada do conhecimento, a da observação empírica e análise a partir de uma única perspectiva: a do conhecimento “objetivo” consolidado em textos. Para o autor “apenas acadêmicos da classe média poderiam assumir, displicentemente, que o mundo é todo um texto, porque escrever e ler são centrais para suas vidas do dia-a-dia”, no entanto para muitas pessoas, particularmente para os grupos subalternos, “textos são frequentemente inacessíveis, ou ameaçadores, carregados com os poderes reguladores do Estado” (Conquergood, 2002:147, tradução minha). Assim, Conquergood acrescenta mais um ponto que se revelou central para o meu trabalho: o combate a uma visão elitista e etnocêntrica no trabalho acadêmico, já que os modos de conhecimento e saber extra-textuais podem ser uma maneira de expressão das classes subalternas e, quem sabe, até ter o intuito subversivo de mudança desta hegemonia política dominante. Muitas vezes as indignações, medos e insatisfações das pessoas são manifestados através de formas tácitas e táteis, e por isso também a classe dominante, tende a ignorar e subjugar esses modos de conhecimento. A não legibilidade pode vir a trazer não legitimidade. O autor chama a atenção para o caráter radical da junção de diferentes maneiras de saber, pois ela rompe, na raiz, o modo como o conhecimento é organizado na academia. Não sendo possível realizar algo assim apenas lendo e escrevendo sobre ações humanas extralingüísticas, pois para tal rompimento é necessário acabar com a hegemonia do textualismo.

Apesar de declarar o estado de emergência no qual várias pessoas vivem, e a necessidade de prestarmos atenção a mensagens que estão codificadas, a modos de comunicação indiretos, não-verbais, e extralingüísticos, Conquergood deixa claro que a dicotomia de relacionar texto com dominação e performance com libertação é muito simplista. Para ele o textocentrismo e não o texto é um problema. “... complica qualquer separação simples entre fala (discurso) e escrita, *performance* e escrita, e nos relembra como estes canais de comunicação constantemente

se sobrepõem, penetram, e produzem mutuamente um ao outro” (Conquergood, 2002:151, tradução minha)

Segundo Santos (2007), no paradigma emergente da pós-modernidade, as ciências naturais estão se aproximando das ciências sociais e à medida que isto acontece, estas se aproximam das humanidades. Ou seja, não existe razão para não considerarmos a *performance* como uma forma de conhecimento que pode ser também científico. Santos também nos chama a atenção para a falência das dicotomias como natureza/cultura, subjetivo/objetivo, teoria/prática, o que para Conquergood é o grande potencial dos estudos em *performance*. É evidente que, para o autor, os estudos em *performance* fazem a sua intervenção mais radical ao abraçarem tanto a escrita quanto os trabalhos criativos, ao desafiar a hegemonia do texto tentando reconfigurá-los e não por trocarem uma hierarquia por outra

“se manifestam mais poderosamente na luta em viver no meio e entre a teoria e a teatralidade, os paradigmas e as práticas, a reflexão crítica e a realização criativa. Os estudos em performance trazem esta hibridade rara para dentro da academia, uma mistura de maneiras artísticas e analíticas de saber que mobilizam a organização institucional do conhecimento e das disciplinas” (Conquergood, 2002:151, tradução minha)

Conquergood acredita que a abertura existente nos estudos em *performance* e sua potencial importância estão baseadas em sua capacidade de aproximar valiosos saberes que são diferentes e estão segregados, juntando modos legitimados e subjugados de investigação. Assim, podemos pensar em *performance* através de três linhas de atividades e análises: primeiramente como um trabalho da imaginação e objeto de estudo; em segundo lugar como um modelo, um método, uma óptica ou uma operação de investigação; e finalmente como uma tática de intervenção, um espaço alternativo de luta. O autor retrata esses pensamentos sobre os estudos em *performance* através dos conceitos: criatividade, crítica e cidadania (os “três c’s”), e também dos três a’s – em inglês – : accomplishment, analysis, articulation. Sobre este assunto termina por dizer que

“Uma agenda de estudos em performance deveria colapsar esta divisão e revitalizar as conexões entre realizações artísticas, análise e articulações com comunidades; entre conhecimento prático (saber como), conhecimento proposicional (saber isso); e entendimento político (saber quem, quando e onde). Esta conexão epistemológica entre criatividade, crítica e engajamento cívico é mutuamente revigorante, e pedagogicamente poderoso” (Conquergood, 2002:153, tradução minha).

Passando por todos esses pontos, os estudos em *performance* podem ser uma maneira bem completa de alcançar objetivos que são fundamentais para este trabalho, como o diálogo com

o exterior, com o mundo fora da academia. Não há porque a academia se fechar em si mesma, assim como não tem sentido os acervos fazerem o mesmo. Então, a *performance* aqui é entendida como experiência, como uma expressão para além do texto, que pode ser musical, artística, dotada de características estéticas intencionais ou não. Esta experiência também vai além da verbalização e do significado das palavras, mas procura o modo como elas são ditas e o mundo é experimentado. É evidente que esse modo de análise não se insere apenas em sociedades rurais, ou não capitalistas ou não ocidentais. Na nossa própria sociedade, industrializada, ocidental, capitalista e urbana também pode e deve ser aplicado o ponto de vista da *performance* como construtora de conhecimento.

Já a música é entendida como *performance*. Pois é nessa última que a primeira ocorre, é através da experiência, do fazer musical, que se tem música. Ou melhor, a música é o próprio fazer musical. Antes da *performance*, da experiência musical, a música só é uma idéia de música. Assim, a música é algo vivo que passa a existir e a ser naquele momento da *performance*. Isto pode parecer contraditório em relação a gravações musicais, mas ao mesmo tempo é complementar. Para a gravação acontecer existiu uma *performance*, performance esta, no caso do acervo estudado, específica para a gravação em “estúdio”, mas que ao mesmo tempo pretendia recriar um espaço da performance ao vivo (*in loco*). Uma vez gravada a música, parte da sua *performance* também é assim cristalizada. Podemos dizer que se a música é mais do que elementos sonoros, o que ficou gravado foi apenas uma parcela da música também. E que se alguém pretender dar vida ou sentindo interpretando o que pode ser chamado por alguns de “a mesma música”, na realidade estará criando um novo fazer musical uma nova *performance*, uma nova música dentro desta concepção abordada.

1. 2- Memória, Identidade e Poder

Ao falar de acervos muitos conceitos vêm à tona, como os conceitos de memória e identidade. Estes, assim como quaisquer conceitos, são carregados de significados e possuem uma trajetória no campo da etnomusicologia, da antropologia, da história, da comunicação social entre outros. Por este motivo, é necessário que aqui se discuta o que esses conceitos podem nos trazer dentro do contexto deste trabalho e quais são suas possíveis significações neste contexto.

Começarei então com o conceito de memória. Um acervo tem como objetivo guardar, preservar alguma coisa. No caso do acervo fonográfico guardamos e preservamos sons, que podem ser ou não musicais, e com isso constituímos uma memória sonora de um determinado tempo ou espaço. Para Michael Pollak (1992) existem três elementos que constituem a memória, seja ela individual ou coletiva: acontecimentos, pessoas ou personagens e lugares. Esses três elementos podem ser vividos, encontrados, freqüentados tanto pessoalmente quanto indiretamente o que o autor dá o nome de “por tabela”. Ou seja, as pessoas ou grupos podem ter memória de acontecimentos, personagens e lugares que não pertenceram ao mesmo espaço-tempo que eles, mas que tomaram importância no imaginário acabando por se confundir com o que realmente participou ou conheceu.

Um acervo fonográfico guarda uma memória sonora de um determinado espaço-tempo, no caso do acervo estudado, ele guarda uma memória de um Rio de Janeiro urbano que era a Capital Federal. Guarda também a memória desta capital em sua transição para capital da República ou recém República – pois apesar das gravações serem a partir de 1910 grande parte do repertório foi composto e encenado no século XIX antes da proclamação da República e enfatizam exatamente este tema. O imaginário construído do Rio de Janeiro desta época está muito presente nas canções tanto musicalmente quanto no teor das letras.

“Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (Pollak, 1992:2).

As gravações sobre as quais incide o meu trabalho foram registradas entre 1910 e 1917. Alguém que não viveu neste período, ao escutar as gravações do acervo, pode ter uma imagem desta época, deste local, mesmo não estando presente neste espaço-tempo. A esse fenômeno podemos chamar de memória por “tabela”. Isso pode ocorrer devido a uma transferência característica, a partir da memória de um país ou cidade sobre algo que não viveu fisicamente, mas que outras pessoas deste mesmo grupo social viveram, como, por exemplo, seus pais ou avós. “Uma transferência por herança, por assim dizer” (Pollak, 1992:3). Pode ser também a projeção de um imaginário totalmente inventado sem ser baseado em fatos empíricos. No entanto, que imaginário não é inventado? Não é construído?

A memória que temos sobre aquele Rio de Janeiro naquele tempo é uma memória construída politicamente, socialmente, culturalmente ao longo desses anos. E como vemos e reconstruímos essa memória hoje sempre será de um jeito diferente do olhar do passado, portanto a memória por mais longínqua que seja, é sempre um estado atual de construção ou reconstrução. Pois o ato de lembrar e de resgate da memória já é em si uma releitura de vestígios guardados.

Uma questão para quem trabalha com acervo é como então manter esta atualidade no que se refere à memória. Le Goff nos dá uma pista de que as sociedades sem escrita possuíam uma vitalidade da memória coletiva não só pelo motivo da sobrevivência, mas também pela vontade de manter em boa forma uma memória mais criadora que repetitiva além da transmissão de conhecimentos considerados como segredos, ou seja, conhecimentos que só algumas pessoas podiam saber e por isso eram importantes e de grande poder, algo que instigava a *performance* não cotidiana e abria um espaço criativo. Le Goff também nos fala sobre a transformação que o aparecimento da escrita, suporte ou recurso para a memória, originou na mesma. Podemos dizer que isso também se aplica à fonografia a qual, assim como a escrita, permite um tipo de memória que é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável. A fonografia, assim como a escrita, também precisa de um suporte destinado especificamente a ela, que tem se modificado através dos anos. E além de registrar algo para ficar para a posteridade, como faz a escrita, a fonografia grava a maneira de fazer, grava, mesmo que não de maneira completa, a *performance*.

Ao falar desta transformação que a escrita trouxe para a memória e mais especificamente dos documentos originados a partir de um suporte específico para ela Le Goff cita Goody:

“Neste tipo de documento a escrita tem duas funções principais: ‘Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro’; a outra, ‘ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual’, permite ‘reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas’ [Goody, 1977b, p. 78].” (Le Goff, 1990:433)

Os arquivos servem, segundo Le Goff, desde a antiguidade pelo menos, como suporte a uma sobrecarga de memória “Os ‘arquivos de pedra’ acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea” (Le Goff, 1990:432). Bhabha em seu texto *Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial* nos lembra da importância da ética perante

a memória e a história, não as tratando como coisas mortas que não precisam mais ser lembradas

“A memória, sendo testemunha do passado – das promessas e das tradições da História –, diz-nos que não devemos contar consigo para “fazer o que está certo”. No entanto, é a *infiabilidade* das narrativas da História e da memória que nos impõe a responsabilidade ética da dúvida e do questionamento crítico” (Bhabha, 2007:43).

O conceito de identidade é para este trabalho relevante, uma vez que acervos fonográficos servem para construções identitárias segundo relações de poder historicamente situadas (Araujo, 2008:35).

“A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff, 1999:476).

De acordo com Stuart Hall ([1992] 2006) estamos passando por um fenômeno de descentração da identidade, o que está totalmente inserido no contexto do mundo pós-moderno. Essa descentração se dá devido ao surgimento de novas identidades e ao declínio das velhas que por tanto tempo estabilizaram o mundo social. Logo, estaríamos passando por um processo de crise de identidade e uma fragmentação do próprio sujeito tido tanto tempo como unificado. A condição de permanência, a certeza e a continuidade, são condições que se “desmancham no ar” nestes tempos pós-modernos. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não- resolvidas” (Hall, 2006:2).

Para Hall essa descentração ocorreu na própria concepção de sujeito e se desenvolveu em cinco “etapas” devido a motivos, ou desenvolvimentos teóricos, – o pensamento marxista, o inconsciente de Freud, a lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure, o trabalho de Michel Foucault e o feminismo – e conduziram o sujeito sociológico ao sujeito pós-moderno. Apesar de parecer contraditório ter muitas identidades em um mesmo sujeito isso pode levar a uma confusão a ponto dele não saber com o que ele realmente se identifica. E a globalização possibilita que áreas diferentes da Terra sejam postas em interconexão. Assim as ondas de transformação social atingem virtualmente, às vezes concomitantemente, muitas partes. “A transmissão global do valor cultural não se limita a seguir as linhas hereditárias da tradição, nem as suas transfigurações se adequam precisamente à continuidade ou à ruptura com uma certa herança cultural” (Bhabha, 2007:35).

Identidade é inventada e incerta (contingente), portanto não é autônoma. Segundo Clifford, identidade considerada etnograficamente tem que ser misturada, relacional e inventiva. Na época em que vivemos a idéia da pessoa muda de um eu (sujeito) fixo, autônomo, para um local polissêmico de articulação, para múltiplas vozes e identidades. Assim, a identidade se assemelha mais a uma *performance* em processo do que a um postulado, uma premissa ou princípio original (Conquergood, 1991: 184-5). A identidade é, pois, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, ou seja, é definida historicamente. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 2006:2). E temos de levar em consideração que a identidade se dá em referência ao outro, portanto, assim como a memória, a identidade não deve ser entendida como essência.

“Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas [...]” (Pollak, 1992:5).

Um dos símbolos a que os indivíduos habitualmente recorrem para se identificarem é o de Nação. Ao nos definirmos como brasileiros, remetemos a algum imaginário simbólico comum que foi construído ao longo de nossa história, muitas vezes com intuítos específicos de representatividade como veremos mais aprofundadamente nos próximos capítulos. “[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser inglês devido ao modo como a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional inglesa” (Hall, 2006:13).

Aplicado ao Brasil, este modo como a “brasilidade” assim como a “cariocidade” veio a ser representada está intimamente ligado à música a qual nós chamamos de brasileira, em especial a “popular” e “folclórica” a que o senso comum atribuiu “raízes” neste país. A imagem do Brasil tanto para o interior do país a fim de gerar uma unicidade na identidade assim como para o exterior está vinculada ao futebol, ao carnaval e à música. Em seu livro *O que faz o*

Brasil, Brasil? Roberto da Matta tenta entender o que faz as pessoas que moram neste território chamado hoje de República Federativa do Brasil se sentirem todos brasileiros que compartilham algo em comum: “queremos examinar alguns aspectos da sociedade brasileira que o povo encara e certamente ama como uma divindade. Porque aqui, como lá, o Brasil está em toda parte” (Da Matta, 1986:9). Quando o autor cita elementos que contribuem para essa unificação no processo de identificação com a nação brasileira ele diz fazendo uma comparação do que seria para ele a identificação de um norte-americano:

“Sei, então, que sou brasileiro e não norte-americano, porque gosto de comer feijoadada e não hambúrguer; [...] porque vivo no Rio de Janeiro e não em Nova York; porque falo português e não inglês; porque, ouvindo música popular, sei distinguir imediatamente um frevo de um samba; porque futebol para mim é um jogo que se pratica com os pés e não com as mãos; porque vou à praia para ver e conversar com os amigos, ver as mulheres e tomar sol, [...] porque sei que no carnaval trago à tona minhas fantasias sociais e sexuais; porque sei que não existe jamais um “não” diante de situações formais e que todas admitem um “jeitinho” pela relação pessoal e pela amizade; porque entendo que ficar malandramente “em cima do muro” é algo honesto, necessário e prático no caso do meu sistema; porque acredito em santos católicos e também nos orixás africanos [...]” (Da Matta, 1986:11-12).

E complementa que essa noção de “brasilidade” foi algo construído socialmente pelo próprio país “quando eu defini o “brasileiro” como sendo amante do futebol, da música popular, do carnaval, da comida misturada, [...] dos santos e orixás etc., usei uma fórmula que me foi fornecida pelo Brasil” (Da Matta, 1986: 12).

Portanto, baseada na formulação de Marchi (2006, 2009), Martins e Marchi (2008), Seigel e Gomes (2002), Veneziano (1996) o imaginário vinculado ao Brasil está intimamente relacionado ao Rio de Janeiro do início do século XX, como capital daquele país recentemente republicano, que ao mesmo tempo em que queria se afirmar como nação moderna constituída de “pessoas finas” que iam ao teatro, que eram letradas e vinham da Europa com as últimas novidades. Nação esta que estava tentando aparentar sofisticada como a Europa e principalmente a França, o que foi chamado de *Belle Époque*⁴ brasileira ou tropical, mas que também carecia de características próprias que foram desde então buscadas também na sua cultura musical local. Com isso as músicas gravadas possuem gêneros e até mesmo composições “rurais” de autores muitas vezes não identificados neste processo e que foram assim introduzidos no contexto urbano do teatro, do carnaval e da fonografia.

⁴ Período que data da proclamação da república em 1889 e vai até 1922 – quando ocorre a então semana de arte moderna e os ideais folclóricos nacionalistas de Mário de Andrade são propagados – pretendia anular tudo que tinha identificação com a cultura luso-afro-brasileira dos antigos regimes tanto imperial quanto colonial e inspirava-se principalmente na cultura francesa.

A partir deste panorama pode-se reconhecer que a construção do processo de identificação é fundamental para o presente trabalho - como se verá mais adiante - pois a coleção estudada é formada por fonogramas do início do século XX, quando o Brasil estava tentando reformular a sua identidade como Nação.

“As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’” (Hall, 2006:13).

Pode-se concluir que a nação não é apenas uma entidade política, porém algo que produz sentidos — *um sistema de representação cultural*.

“As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’ (Schwarz, 1986, p.106) [...] Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006:13).

Não podemos esquecer que os processos de identificação assim como a memória estão diretamente ligados a relações de poder, Zygmunt Bauman (1999) nos lembra disso ao relatar, por exemplo, a imposição da homogeneidade que os Estados Nação pregam em relação a muitas esferas da sociedade inclusive cultural. No caso do Brasil, como vimos, existe uma homogeneidade vinculada como sendo “A” identidade brasileira que está historicamente ligada ao imaginário construído do país nas primeiras décadas do século XX, mas que foi ganhando novas formas através da história e interesses políticos como veremos nos próximos capítulos.

“Os Estados nacionais promovem o ‘nativismo’ e constroem os seus súbditos como ‘nativos’. Eles louvam e impõem a *homogeneidade* étnica, religiosa, lingüística e cultural. Desenvolvem uma propaganda incessante de atitudes *colectivas*. Constroem memórias históricas *conjuntas* e fazem o máximo para desacreditar ou suprimir teimosas lembranças que não podem ser comprimidas dentro da tradição colectiva – agora redefinida, nos termos quase legais próprios do Estado, como a ‘nossa herança comum’” (Bauman, 1999:75).

A idéia, o imaginário é algo muito importante na construção de uma identidade, e este imaginário está diretamente ligado à memória historicamente construída deste processo de identificação e suas relações de poder. A construção do processo de identificação assim como a memória já mencionada sempre estiveram relacionadas ao exercício do poder. Essas relações vão além das que impõem homogeneidade. Como memória e identidade estão diretamente

ligados ao imaginário e este ao simbólico, as relações de poder encontradas nestes espaços podem ser muito poderosas e não explícitas. Segundo Baczko a imaginação estaria vinculada ao plano simbólico dos sonhos e seria paradoxal relacioná-la com o poder, ao qual é atribuída certa seriedade, e seria visto como algo concreto e/ou real. Por outro lado a esfera política se utiliza das representações coletivas almejando se legitimar no poder. Por isso que o imaginário é um importante instrumento para se exercer o poder (Baczko, 1984: 296-7).

Baczko também faz referência a Michelet para definir o imaginário não só como o espaço de expressão das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como o lugar de lutas e conflitos, entre os grupos sociais com recursos e os desprovidos de bens. Assim, o imaginário produz um importante peso sobre as esferas política e social. Ou seja, seria através das imagens criadas de si, em uma determinada época, que uma sociedade manifestaria e esconderia as suas intenções, bem como o lugar que lhe caberia naquele contexto histórico (Baczko, 1984:303).

Hoje em dia com a fragmentação e descentração em relação aos processos de identificação junto à globalização fica cada vez mais difícil pontuar onde está o poder, com quem ele está e às vezes até mesmo ou por consequência disso o motivo do seu exercício. O poder não aparece hoje em dia apenas verticalmente, como ocorria mais claramente nas sociedades ocidentais pré-capitalistas ou até mesmo no início do capitalismo, mas principalmente de forma oblíqua. E essas formas são difíceis de captar. Assim, segundo Canclini (1997) só registramos os confrontos e as ações verticais.

“O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre os receptores. Porque todas essas relações se *entrelaçam* umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor umas formas de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente” (Canclini, 1997:28).

Baczko argumenta que o imaginário social faz parte de todas as sociedades humanas e que seria um instrumento para regular a vida em sociedade e também um meio para legitimação do poder. Ou seja, o filósofo parte do pressuposto que todos os grupos têm necessidade de criar e imaginar, visando, assim, legitimar o poder. “Ao mesmo tempo, ele [o imaginário] torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais” (Baczko, 1984:309-310). Além disso, o imaginário

social dependeria, na visão do autor, dos meios de comunicação para poder difundir as idéias e assim legitimar seu discurso de poder, de acordo com os interesses de um determinado segmento social.

Le Goff (1990) nos lembra que “a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.” (Le Goff, 1990:476)

Principalmente nas sociedades modernas os novos acervos, sejam eles audiovisuais ou fonográficos, não escapam da vigilância dos governantes. Desta maneira facilita o exercício de poder, uma vez que além de controlar esta memória e sua representação do processo de identificação, os governantes também controlam os novos utensílios de produção desta memória e do processo de identificação, nomeadamente a do rádio e a da televisão. Por isso reitero Le Goff quando ele diz que cabe “aos profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica.” (Le Goff, 1990:477) Já que pela memória se constrói os processos de identificação e é também nela onde cresce a história que por sua vez a alimenta o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que “a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (Le Goff, 1990:477)

1. 3- Diálogo, Circularidade e Ambivalência

Outra referência para este trabalho é o conceito de circularidade cultural proposta por Ginzburg (1987), já aparecido de uma outra maneira no trabalho Mikhail Bakhtin (1987), através da noção de intertextualidade, para se remeter ao diálogo, interpenetração e ressignificação entre formas de expressão populares. A circularidade cultural pode ser vista como uma “categoria analítica aplicável a determinados contextos sócio-históricos de interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e camadas sociais subalternas”. (Araujo et al, 2005:78) A pertinência deste embasamento teórico se dá em muitas esferas. Desde a realidade musical presente nos fonogramas, passando pelas relações políticas historicamente construídas do acervo estudado, e chegando na *performance* proposta e

exemplificada que, como veremos mais adiante, teve como um dos princípios fazer uma ligação e dialogar o mundo acadêmico com a vida fora das paredes da academia.

O repertório presente na coleção estudada também se caracteriza pela diversidade de gêneros musicais (como o lundu, samba, maxixe, dentre outros) que expressam um encontro cultural, entre a cultura européia e a cultura luso-afro-brasileira, bem como entre as classes dominantes e as subalternas (Bakhtin, 1987) cariocas. A própria visão da música e dos acontecimentos sociais e culturais como *performance* propicia o desenvolvimento da circularidade cultural neste trabalho. Turner (1987) quando fala sua proposta de um olhar para a sociedade através da *performance* propõe a categoria *communitas*, nesta se encontraria a possível suspensão relativa das hierarquias sociais, podendo até envolver uma eventual inversão destas hierarquias em períodos excepcionais da vida cotidiana, como em processos rituais específicos.

Podemos dizer que é o que acontece, por exemplo, no carnaval do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. (Araujo et al, 2005) O carnaval deste período, assim como o teatro de revista, está diretamente ligado à fonografia fonomecânica. Desde as músicas, os gêneros até aos artistas envolvidos nas gravações. Logo este repertório e sua triangulação carnaval-teatro de revista-fonografia podem ser vistos como mediador entre culturas distintas no interior da cidade do Rio de Janeiro. Vemos aí uma circularidade cultural através do espaço da cidade, mas também existe a circularidade cultural através do tempo. Por exemplo, a coleção que foi gravada de 1910 a 1917 se for hoje estudada, ou escutada, ou *performada* estará fazendo um diálogo entre os tempos. Afinal a memória acontece no momento de lembrança presente sobre o passado e será sempre influenciada pelo o que somos hoje. Acervos têm como responsabilidade guardar um documento antigo de memória, mas o ato da memória só acontecerá no presente em relação a este documento do passado.

Esta circularidade pode ser vista como uma forma de diálogo entre diferentes épocas, diferentes espaços, diferentes pessoas de classes sociais também distintas. O que Ginzburg (1987) nos propõe é pensar até que ponto a cultura das classes subalternas está subordinada a cultura das classes dominantes? No entanto o autor fala como se só houvesse duas culturas, a dominante e a subalterna, porém a variação dentro de cada estrato social desses é enorme, ainda mais em nossa sociedade industrializada e pós-moderna. Ele se pergunta: “É possível falar em circularidade entre dois níveis de cultura?” (Ginzburg, 1987:17) Talvez fosse mais

adequado à nossa realidade perguntarmo-nos sobre as culturas das classes subalternas, uma vez que tanto estas quanto as dominantes se apresentam de diversas maneiras em inúmeros contextos, com relações de poder diferentes, às vezes até difícil de distingui-las por um olhar superficial. “Identificar a ‘cultura produzida pelas classes populares’ com a ‘cultura imposta às massas populares’, decifrar a fisionomia da cultura popular apenas através das máximas, dos preceitos e dos contos da *Bibliothèque bleue* é absurdo.” (Ginzburg, 1987:18) Portanto, as culturas das classes subalternas não devem ser encaradas nem como uma aculturação vitoriosa nem como a expressão espontânea, original e autônoma, pois sofre influências culturais pelas culturas dominantes muitas vezes de maneira injusta e desigual e não como uma troca equivalente.

Com a ambivalência característica da contemporaneidade, torna-se mais complexa as distinções de maneira categórica das classes sociais, isto não significa que elas não existam. Pelo contrário, por ser algo menos claro de delimitar, muitas vezes vem a ser mais difícil e intensa a luta dos oprimidos contra o exercício do poder que se dá obliquamente. Até mesmo pela questão das identidades conflitantes presentes num único sujeito, ou da crise de identidade, a idéia de mobilização e a formação de grupos para enfrentar a hegemonia fica mais dispersa e fragmentada. Bauman (1999) fala que a emancipação caracteriza a aceitação da contingência que oxigena a vida e permite a pluralidade de objetivos e Bhabha (2007) nos lembra que

“A *Insatisfação* é a capacidade de compreender que para podermos aspirar à transformação ética e equitativa do mundo global em que vivemos, sistemática e incansavelmente teremos de ‘regressar’ às condições sociais e históricas daqueles que se encontram no domínio da morte social – os excluídos, os marginalizados, os desprovidos” (Bhabha, 2007:43).

A ambivalência da nossa realidade, principalmente quando não há diálogo, pode no entanto causar falta de compreensão e com isso uma paralisação, estagnação. “Compreender, como sugeriu Wittgenstein, é saber como prosseguir [...] Problemas hermenêuticos não resolvidos significam incerteza sobre como uma situação deve ser lida e que a reacção deve produzir os resultados desejados” (Bauman, 1999:67). O diálogo propiciado pela circularidade cultural, ou vice versa, também estará presente na relação entre prática e teoria, que ao invés de serem tratadas aqui como dicotômicas serão vistas como complementares inclusive para o trabalho de cunho inicialmente acadêmico. E para a metodologia, que envolverá entrevista, o diálogo será fundamental.

Arjun Appadurai (2009) nos alerta que não há como envolver-se num diálogo sem correr riscos. E que este começa como uma idéia de troca entre pessoas. Aqui, apesar do diálogo também ser entendido como troca entre épocas e lugares, é através de pessoas que ele se dá, mesmo que indiretamente como no caso de um acervo em que este serve como intermediário. “Ao discutir os riscos do diálogo na actualidade, penso sobretudo nas culturas e civilizações, mas acredito que esses riscos estão presentes independentemente do nível a que o diálogo possa ocorrer” (Appadurai, 2009:23). Para o autor o risco de ser totalmente compreendido em um diálogo é maior do que haver mal-entendidos, isto seria um “excesso de compreensão” (Appadurai, 2009:24). O diálogo proposto aqui não é aquele que pretende eliminar totalmente as diferenças fundamentais gerando falsos universalismos que podem obliterar as verdadeiras diferenças. Pelo contrário, pretende como já foi dito a circulação das diferenças como algo que pode gerar e propiciar inovações criativas. “Neste sentido, todo o diálogo é uma forma de negociação e a negociação não pode basear-se numa compreensão mútua completa ou num consenso total que atravesse qualquer espécie de fronteira de diferenciação” (Appadurai, 2009:25).

O mundo em que vivemos, globalizado, pós-moderno, fragmentado é também muito ambivalente, e com isso o diálogo se torna ainda mais necessário para que a democracia realmente seja efetiva.

“A ansiedade do período contemporâneo, na minha opinião, faz com que ganhem uma clara consciência de que a *ambivalência* é um princípio estruturante da nossa existência afectiva e política, da *ambivalência* como um “valor” central na experiência pública e privada da vida dos cidadãos” (Bhabha, 2007:24).

Esta ambivalência também é bem vista por Bauman (1999) quando ele diz que apesar do esforço da modernidade em aniquilá-la por achá-la intolerável, a ambivalência reaparece na contemporaneidade “como a única força capaz de conter e isolar o potencial destrutivo genocida da modernidade” (Bauman, 1999:60). E acha que na ambivalência está a saída para a quebra da hegemonia político-social.

Da Matta, ao falar do Brasil mais especificamente, coloca que este país é, por sua formação e cultura, ambivalente.

“[...] eu mesmo tenho repetido seguidamente que o Brasil não é um país dual onde se opera somente com uma lógica do dentro ou fora; do certo ou errado; do homem ou mulher; do casado ou separado; de Deus ou Diabo; do preto ou branco. Ao contrário, no caso de nossa sociedade, a dificuldade parece ser justamente a de aplicar esse dualismo

de caráter exclusivo; ou seja, uma oposição que determina a inclusão de um termo e a automática exclusão do outro [...]” (Da Matta, 1986:27).

Bhabha (2007) propõe que seja através do âmbito da estética, pois este consegue conceber e expressar o estado *ambivalente* do mundo, a possibilidade de “criar um mapa político e ético que nos ajude a negociar este mundo difícil” (Bhabha, 2007:42). O diálogo se torna possível na estética, na arte, na *performance*.

“Quando o mundo se torna “sombrio” por causa das opiniões contraditórias e ambivalentes, a *estética* – a ficção, a arte, a poesia, a teoria, a metáfora – vem iluminar a nossa difícil situação cultural e política. No centro da experiência estética reside a voz ‘interlocutória’ da expressão cultural em que se baseia a criatividade humana e a democracia política. O que é a *interlocução*? É o reconhecimento da comunicação – ‘fala, conversa, discurso, diálogo’ – quando esta passa a constituir o ‘direito humano à narração’ que é essencial à construção de comunidades diversificadas e não consensuais (Bhabha, 2007:25)”

Já nas palavras de Da Matta(1986)

“Seria preciso carnavalizar um pouco mais a sociedade como um todo, introduzindo os valores dessa festa relacional em outras esferas de nossa vida social. Com isso, poderíamos finalmente aprofundar as possibilidades de mediação de que, estou seguro, o mundo contemporâneo tanto precisa. Nem tanto o desencanto crítico que conduz a um primado cego do individualismo como valor absoluto; e nem tanto o primado igualmente cego da sociedade e do coletivo, que esmaga a criatividade humana e sufoca o conflito e a chama das contribuições pessoais. Talvez algo no meio. Algo que permita ter um pouco mais da casa na rua e da rua na casa. Algo que permita ter aqui, neste mundo, as esperanças que temos no outro. Algo que permita fazer do mundo diário, com seu trabalho duro e sua falta de recursos, uma espécie de carnaval que inventa a esperança de dias melhores” (Da Matta, 1986:82).

Aqui se conclui esta seção da dissertação com uma breve recapitulação. A música, as relações sociais e culturais serão entendidas como *performances*, portanto como um espaço de transformação social (Seeger, 1987; Turner, 1984; Conquergood, 2002). Utilizamos como modelo teórico de análise o proposto por Seeger (1987) em que conceitos e comportamentos fazem a triangulação básica junto à música e é a partir desta última que serão estudadas as relações entre eles. Serão levadas sempre em consideração as dimensões temporal e histórica dessas relações. Nota-se que esta triangulação também não prevê os conceitos e comportamentos como estagnados, pois a cada evento performativo eles se transformam. Ou seja, há mudanças e ressignificações ao longo do tempo e através do espaço.

1. 4- Metodologia

Uma pesquisa em música permeia pelo menos duas formas de conhecimento hoje encontradas na nossa sociedade. Uma delas é o conhecimento científico, que necessita de uma construção

sistemática, sustentável por uma lógica interna, mas também suscetível de comprovação empírica. Outra forma é a do conhecimento artístico, que também é sustentado por uma lógica interna, mas independe de comprovação, pois essa lógica, de fundamento estético, não necessita de validação decorrente de verificação externa. (Freire e Cavazotti, 2007). A natureza da ação criadora é compreendida como fenômeno de organização lógica, mas também de movimentos sensíveis (Isaacsson, 2006).

Esta pesquisa, por sua vez, parte de um embasamento e paradigmas etnomusicológicos que são em sua natureza trans-disciplinares, abrangendo necessariamente outras áreas do saber como, por exemplo, estudos históricos, arquivológicos, da comunicação e das ciências sociais. Neste trabalho além de fazer recurso dessas várias disciplinas, o seu diferencial está em articular a reflexão teórica da etnomusicologia e suas disciplinas de vizinhança incluindo a prática artística musical – a *performance*.

Para que conseguisse obter profundidade suficiente neste trabalho foi preciso fazer uma vasta revisão bibliográfica sobre a metodologia arquivística, acervos musicais e fonográficos e a situação política do Rio de Janeiro em relação a esses espaços. Também foi necessária uma revisão bibliográfica sobre o histórico e construção do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ, tentando compreender os processos sociais, relações de poder, e políticas envolvidos desde sua criação até a atualidade. Para que este momento fosse contemplado mais inteiramente, foram realizadas entrevistas semi-abertas. Primeiramente à professora Rosa Zamith, que já foi responsável pelo LE além de aluna direta e colega de trabalho de Dulce Lamas. Esta última foi aluna de Luiz Heitor Correa Azevedo, quem inaugurou o então Centro de Pesquisas Folclóricas e também a responsável pela locação da “Coleção Música Popular Gravada no Início do Século” na Escola de Música, a qual serviu como estudo de caso para a dissertação. Dulce Lamas foi na verdade quem catalogou a coleção em questão com muita ajuda da Rosa Zamith. Como Luiz Heitor e Dulce Lamas já não estão mais vivos, Rosa Zamith foi um elo de extrema importância para a compreensão do processo de catalogação, assim como para entendermos a importância e o intuito desta coleção ter sido recolhida pela Escola de Música e investigada por Dulce Lamas.

Foi ainda realizada uma entrevista com o professor Samuel Araújo, atual responsável pelo LE e seu acervo. Através dela pudemos obter mais uma visão sobre as mesmas questões, mas

principalmente compreender processos que ocorreram com a coleção posteriormente ao período da Rosa Zamith enquanto professora, como por exemplo a sua digitalização.

Por fim foram realizadas entrevistas com dois membros do grupo de pesquisa e *performance* Revista do Ouvidor (Julia Mendes Selles e Vinícius Silva Couto), que tinha como objetivo reinterpretar as canções desta coleção ressignificando-as. Através destas entrevistas aliadas ao estudo do material escrito e performado do grupo, e também como ex-membro, pude constatar como esta coleção da segunda década do século XX tem o potencial para ser utilizada criativamente na segunda década do século XXI.

Além das entrevistas foram feitas análises dos textos publicados por Dulce Lamas para compreender suas premissas e visões enquanto professora, pesquisadora e arquivista assim como situá-la no panorama sócio-político brasileiro, e mais especificamente na história da etnomusicologia. Recorremos também evidentemente aos documentos do acervo para visualizar os fonogramas e ter acesso às fichas e outros materiais referentes à Dulce Lamas. As “músicas vocais”, como são referidas no catálogo (Lamas, 1997) foram escolhidas para análise, pois além dos elementos estéticos sonoros possuem elementos textuais com caráter satírico, humorístico e de crítica sócio-política caracterizando-se como espaço de subversão, estando presentes em diferentes estratos da sociedade. Portanto todas as “música vocais” da coleção foram escutadas em sua versão digitalizada para não prejudicar a qualidade dos discos originais.

Podemos dizer que se tentou buscar uma investigação calcada na intersubjetividade. Talvez esse aspecto seja mais claro do ponto de vista das entrevistas, que obviamente é um diálogo verbal e mais comum no dia a dia. Ou seja, a partir das falas subjetivas dos entrevistados passando inevitavelmente pela interpretação do pesquisador ou daquele que produz o texto, pôde-se obter um texto intersubjetivo. A fim deste objetivo algumas partes das entrevistas estão colocadas na íntegra no corpo do texto, através da citação direta, para que mais vozes se façam presente neste trabalho. Este diálogo entre o entrevistador e o entrevistado não foi o único estabelecido como metodologia do processo. As pessoas, as formas de produção, as relações sócio-políticas, as instituições, tudo isso faz parte do que vem a ser o acervo, não apenas seus documentos, mas toda essa complexa estrutura. Encarado desta maneira um

acervo com coleções fonográficas dentro de uma universidade pública é um campo muito fértil para pesquisa etnomusicológica.

Todos os entrevistados já tiveram ou ainda têm uma relação íntima com o acervo e mais particularmente com a coleção de fonogramas da segunda década do século XX. Relações estas que vieram a formar o que hoje esta coleção e acervo representam, portanto fazem parte do campo e do universo de pesquisa. Eu própria, antes de começar esta investigação, já possuía uma relação que podemos chamar de “*insider*” para com a coleção. Logo, o diálogo a partir das entrevistas soma-se ao diálogo com os documentos do acervo e seus processos, e ainda com a literatura histórica e antropológica, para gerar um texto. Este de caráter intersubjetivo, levando em consideração as opiniões e visões daqueles que constituíram o acervo, seja através de fontes escritas, seja através de fontes orais ou aurais, inter cruzando os discursos a partir do referencial teórico escolhido para a dissertação. Através desta visão é possível estabelecer um diálogo com o acervo, sua coleção, seus agentes e seus percursos históricos.

Não podendo deixar de mencionar as leituras e pesquisas sonoras acerca da música vocal no início do século XX e o impacto causado pelo estabelecimento da indústria fonográfica no Brasil, responsável pelos discos da coleção estudada.

2. ARQUIVOLOGIA MUSICAL E ACERVOS FONOGRÁFICOS NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA

Quando nos propomos a realizar uma pesquisa sobre um acervo, algumas questões relativas à sua importância são levantadas. Para que manter um acervo? Para que serve um acervo? Qual a importância deste acervo em particular?

Antes de começarmos qualquer discussão sobre este tema, é necessário que os conceitos utilizados do campo da arquivologia musical estejam claros. De acordo com Cotta (2006a), a arquivologia musical seria um campo de conhecimento onde conceitos e técnicas da arquivologia tradicional são aliados às necessidades específicas para o tratamento técnico de acervos ligados à música, tanto no caso de manuscritos musicais, como também no caso de impressos ou fonogramas (Cotta, 2006_a:15). Por isso os conceitos precisam ser abordados através do campo conceitual apropriado, a arquivologia em diálogo com áreas de musicologia, história e ciência da informação, em uma perspectiva interdisciplinar (Cotta, 2006_a:17). Começaremos então com a definição da palavra **arquivo**. Esta palavra muitas vezes utilizada como sinônimo de coleção é, contudo, no campo conceitual da arquivologia, de natureza radicalmente diferente da última. Segundo a terminologia oficial que se encontra na legislação brasileira arquivo pode ser:

1. Conjunto de documentos independentes da natureza dos suportes, acumulados por uma pessoa física ou jurídica, pública ou privada, ao longo de suas atividades;
2. Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e utilização de arquivos (Brasil, 1996:26 In Cotta, 2006_a:23)

Assim, para o Brasil, a palavra arquivo pode significar ora um conjunto de documentos, ou designar um serviço ou uma instituição.

Coleção, por sua vez, “é uma reunião intencional, consciente e factícia de documentos selecionados a partir de origens diversas, com o fim explícito de reuni-los, sem a observância do princípio de respeito aos fundos, sem preservação, portanto, de sua organicidade” (Cotta, 2006_a:24).

O termo **acervo** é, portanto, mais neutro podendo designar tanto arquivos como coleções e será aqui utilizado inclusive para as traduções das palavras que parecem equivalentes em português, mas que no entanto têm usos interconceituais ou se apóiam em uma tradição

cultural diferente em relação a designação de cada termo. Por isso, como não se pretende neste trabalho um forte debate sobre o colecionismo ou a organicidade necessária para que determinado acervo seja considerado um arquivo, utilizaremos o termo acervo que é mais plural e abrangente, sem deixar de lado totalmente essas questões supracitadas.

Uma vez que a arquivologia moderna se baseia no *Princípio de proveniência* ou *Princípio de respeito aos fundos arquivísticos*, podemos compreender essa organicidade necessária a um arquivo através da classificação do Conselho Internacional de Arquivos em relação a fundo arquivístico: “Conjunto de documentos, independente de forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções” (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000:15). É a partir desse conceito que se funda o seu paradigma de deixar os arquivos provenientes de uma pessoa física ou jurídica agrupados, sem misturá-los a outros e também respeitar a ordem estrita em que os documentos vieram e sua seqüência original de séries (Cotta, 2006_a:24).

Documento é outro conceito que está presente na teoria arquivística e que será tratado de maneira bem ampla, ao invés de designar apenas documentos cujo suporte é o papel podemos abranger também elementos gráficos, iconográficos, plásticos e fônicos pelos quais o ser humano se expressa por razões inclusive culturais e artísticas, como é no caso dos documentos musicais.

Dentro do campo que hoje podemos chamar de arquivologia musical a primeira iniciativa consistiu na publicação, pela Associação Internacional de Bibliotecas Musicais, das *Rules for Cataloguing Music Manuscripts*, “de orientação claramente bibliográfica e voltada basicamente para a confecção de fichas catalográficas.” (Cotta, 2006_b:45). No entanto o autor nos chama também à atenção que

“A necessidade de integração dos dados relativos às fontes manuscritas de música já estava presente nos congressos realizados pela Sociedade Internacional de Musicologia desde o início do século passado e levaram ao surgimento do *Répertoire Internationale de Sources Musicales* – RISM, um projeto importante não somente pelo seu âmbito mundial, mas pela sua importância histórica, pois vem sendo continuamente adaptado ao avanço das tecnologias de informação, passando dos catálogos impressos dos anos 1950 aos meios digitais dos anos 1990, como o CD-ROM e a *World Wide Web*” (Cotta, 2006_b:45).

Para falarmos mais especificamente sobre **acervos fonográficos** e o seu papel na etnomusicologia devemos levar em consideração que eles passaram a representar para as

músicas sem escrita (ágrafas) o mesmo que os acervos de manuscritos representavam para a pesquisa de música erudita européia desde o século XIX (Araújo, 2008:34). É com o aparecimento do fonógrafo de Edison que o “saber popular” pode ser registrado sem depender exclusivamente de transcrições manuscritas de campo, em que a *performance* (o fazer como) era ainda mais negligenciada.

Até mais ou menos 1960 os acervos fonográficos serviam para a comparação entre sistemas musicais de diferentes povos (Musicologia Comparada) e a coleta de material musical com o intuito de “preservar” práticas musicais e consolidar a identidade de músicas nacionais (Estudos do Folclore) (Aragão, 2005; Nettl, 1983; Zamith, 1992). O primeiro arquivo fonográfico de música “étnica” foi o arquivo fonográfico de Viena, fundado em 1899 e estava inicialmente interessado em estudar o desenvolvimento das línguas. O intuito era o de criar laboratórios de análise e comparação lingüística. Logo após foi criado o Arquivo de Fonogramas de Berlim em torno de 1900 por Carl Stumpf (psicólogo) e Erich Moritz von Hornbostel (químico que mantinha atividade paralela como músico) com as mesmas finalidades iniciais. Depois, porém, surgiu o interesse nas práticas musicais e a intenção política de apropriação das culturas populares, chamadas à época de “primitivas, exóticas”, por causa da necessidade de preservar essas tradições para futuras gerações. Hornbostel, por exemplo, “desenvolveu crescente interesse em aplicações de métodos comparativos ao estudo da música” e o seu propósito era “reunir uma coleção compreensiva da música do mundo” (Araújo, 2008:34) para o estudo comparativo e o entendimento da gênese musical e sua “evolução”.

“É consenso hoje que os acervos fonográficos desempenharam um papel essencial para o impulso aos estudos sistemáticos de música não-européia, a então chamada musicologia comparada ou comparativa, realizados no âmbito de universidades européias, notadamente em países de língua germânica, no início do século XX” (Araújo, 2008:34).

Esses acervos fonográficos de música ‘primitiva’, ‘folclórica’ se assentam então em outras partes da Europa e do resto do mundo. Depois desse primeiro momento em que os acervos musicais possuem características e papéis fundamentais e de grande importância na pesquisa etnomusicológica, podendo dizer até que eles definem essa disciplina que na época ainda era chamada de Musicologia Comparada ou Comparativa, podemos identificar uma segunda etapa, onde, segundo Araújo (2008), os acervos ainda possuem papel central para esse tipo de pesquisa musicológica, “mas os tipos de artefatos por eles reunidos se diversificam, passando a abranger fontes iconográficas, instrumentos musicais, filmes (mesmo durante a fase do filme

silencioso), antecipando o que hoje caracterizaríamos como acervos multi-meios” (Araújo, 2008:35). Um exemplo destes seria o Centro de Pesquisas Folclóricas da então Universidade do Brasil, atual UFRJ, fundado por Luís Heitor na década de 1940 e que está sendo estudado neste trabalho.

É nesta época, ou seja, na primeira metade do século XX que esses acervos passam a ter importância para pesquisas que se interessam para além do som gravado e suas transcrições, mas também estudam tradições culturais mais amplas que envolvem o fazer musical de caráter “nacional”, “regional” ou “étnico”. Isso não significa, no entanto, que o foco deixa de ser o som, apenas não é mais uma exclusividade e “outros aspectos, como a dança, a indumentária, a religiosidade ou a culinária, que também aparecem nos registros componentes do acervo” (Araújo, 2008:36). A ideia central era a de poder recuperar, divulgar e estudar traços que podiam definir a “identidade nacional”, para que os próprios músicos, novos compositores pudessem criar música “de arte” com caráter nacional. Logo, “se torna mais transparente o papel simultaneamente ético e político dos acervos, na medida em que se consolida sua utilização como instrumento de definições ideológicas, não obstante seu papel como centro de pesquisa acadêmica” (Araújo, 2008:36).

A partir da década de 1960, emergem questionamentos acerca da historicidade presente nas sociedades de tradição oral e, conseqüentemente, sobre os papéis tradicionais dos acervos etnomusicológicos uma vez que “os repertórios, canções e estilos das músicas de tradição oral, estariam em constante mudança, tornando o ato de registrar e preservar, um recorte temporal e efêmero de uma prática musical” (Nettl, 1983 In Barros 2008).

Outras questões centram-se na revelação da marca colonial das coleções etnográficas e no número crescente de gravações de tradições musicais comercialmente disponíveis caracterizando esse início da segunda metade do século XX. A perspectiva histórica, diacrônica, das culturas pode possibilitar a visão não cristalizada, ou seja, uma gravação realizada em um determinado dia não representa aquela manifestação cultural como um todo e para todo o sempre, apenas como foi feito naquele determinado momento. Uma vez que os próprios atores sociais das culturas representadas visavam romper esses estereótipos que a gravação e o armazenamento acadêmico poderiam propagar e pretendendo validar mecanismos de auto-representação não subordinados a percepções acadêmicas elaboradas em

situações coloniais, seria um contra senso o desejo de congelamento de uma prática musical ou cultural que, na realidade, se encontra fluida e em constante mudança. Além, é claro, da necessidade daqueles que possuíam os meios de gravação manterem o diálogo com as culturas gravadas, para que tal comercialização não fosse feita para um benefício unilateral mas também e principalmente para os que foram gravados e sob sua deliberação estética. “Em vez de ênfase na preservação, as culturas representadas em acervos estariam, segundo visões críticas que começam a reverberar no período em questão, interessadas nos processos de mudança social e das músicas que melhor as representariam” (Araújo, 2008:37).

Durante muito tempo, o discurso encontrado nos registros era o discurso do etnógrafo ou etnomusicólogo e este, por sua vez, deveria ter um caráter objetivo. A partir da década de 1980 há uma mudança dos pressupostos teóricos- metodológicos do campo da antropologia. A objetividade, o caráter colonial e as formas de representação identitária propostas por etnógrafos são questionadas (Clifford, 2002). Um seminário intitulado *Writing Culture*, nesta mesma década, que deu origem a um livro homônimo compilado por James Clifford e Jorge Marcus, alegava que existem outras formas de expressão para além do texto, e que até então era só isso que fazia a etnomusicologia: produzir textos. O *Writing Culture* teve repercussão na etnomusicologia mundial até porque tratava de questões que já estavam sendo exploradas e pensadas por outros antropólogos e etnomusicólogos em outras partes do mundo. Clifford por exemplo propunha a etnografia como uma arte e dizia que seria impossível a tentativa de fundir as práticas objetivas com as subjetivas, uma vez que sempre haverá o olhar de quem está contando; Allan Hanson queria averiguar o quanto os antropólogos teriam “alterado” e “contaminado” as comunidades estudadas, pois não acreditava na passividade do antropólogo; Renato Rosado, por sua vez, era contra a apropriação da comunidade que se estuda e da visão patriarcal do etnomusicólogo em relação àqueles que estão sendo estudados. Segundo Felipe Barros:

“Alguns estudos no campo da etnomusicologia acompanham esta tendência do discurso acadêmico do campo antropológico e dentro de um contexto ‘pós-colonial’, passam a reavaliar não só as práticas de pesquisas (COOLEY, 1997), como também o papel dos acervos fonográficos discutindo-se temas como: o aspecto colonial das coleções etnográficas; a capacidade de representação identitária dos acervos; a cristalização de estereótipos culturais; ética na utilização da produção cultural de comunidades e artistas; pagamentos de direitos e os limites de acesso (ARAÚJO, 2004, SEEGER, 2001)” (Barros, 2008:270).

Cotta (2006_b) afirma que “[...] a utilização da metodologia arquivística é um fenômeno bastante recente, sobretudo no Brasil. A própria normativa internacional foi publicada há pouco tempo atrás pelo Conselho Nacional de Arquivos” (Cotta, 2006_b:39). No campo da arquivologia musical como um todo no Brasil Cotta (2006_b:39) sugere a existência de um primeiro período que designa por fase pré-científica. Esta começaria por volta da primeira década do século XIX quando eram empreendidas iniciativas de tratamento de documentação musical no Brasil, mas sem relação com a pesquisa musicológica ou histórica. Chama-se assim – fase pré-científica – pois tais empreendimentos consistiam basicamente na descrição funcional de arquivos.

Sabemos, que no Brasil o fonógrafo e depois o gramofone foram utilizados de maneira mais ampla inicialmente pela indústria fonográfica, com objetivo comercial. O interesse da indústria, em um primeiro momento, residia na gravação de música urbana (Zamith, 2008:43) lançando o catálogo pela Casa Edison já em 1902, o que iremos discutir mais à frente. Até as primeiras décadas do século XX o trabalho documental de caráter musicológico era praticamente inexistente. “A própria historiografia musical era, de maneira geral, restrita às narrativas idealizadas, historicizantes, baseadas, quando muito, em pesquisa de campo limitada, e geralmente caracterizada pela total ausência de referência às fontes” (Cotta, 2006_b:40). Apenas em 1912, de acordo com Rosa Zamith (2008:43), começam os registros de repertório tradicional no país sem interesse comercial. Nesse mesmo ano foram registrados temas musicais, lendas e cantigas dos índios Nambiquara e Pareci, com o objetivo de documentar e estudar o repertório. Isso foi feito por Roquette-Pinto que integrava a comissão para expansão de linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas liderada por Cândido Rondon.

Mais tarde Mário de Andrade, um dos principais estudiosos da cultura popular no país do início do século XX, e agente político da cultura, tomou posse, em 1935, como diretor do Departamento da Prefeitura de São Paulo. Em 1937, ele idealiza e coordena a Missão de Pesquisas Folclóricas, recebendo apoio financeiro do Departamento da Cultura, e já no ano seguinte sua equipe começou as viagens pelo país. Mário de Andrade foi um dos responsáveis pela reforma que a então Universidade do Brasil passou na década de 1930, dando origem ao que hoje chamamos de Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Na realidade com a posse de Getúlio Vargas como Chefe do Governo Provisório, Francisco

Campos passou a ocupar o cargo de Ministro da Educação e da Saúde. “Surgiu, em 1931, a Reforma Francisco Campos-Gallet (trata-se do compositor Luciano Gallet). Participaram da Reforma, além de Gallet, na época diretor do então Instituto Nacional de Música, Sá Pereira e Mário de Andrade [...] Os três propuseram uma reforma inovadora, com a introdução das disciplinas de História da Música, Folclore Nacional e, surpreendentemente para a época, denotando uma visão vanguardista de educação musical, a disciplina Rítmica Dalcroze” (Zamith, 2008:45). A inclusão desta última disciplina não foi aceita pelo corpo docente mas demonstra o espírito de vanguarda da equipe.

Em relação à disciplina de Folclore Musical, que foi o que gerou o Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF) aqui estudado, Zamith (2008:45) conta que “houve um espaço de tempo entre a sua criação e a sua concretização, que só aconteceria em 1939, com a aprovação em concurso de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para a cátedra”. Esta disciplina era “obrigatória para os alunos de composição e regência, e seu currículo foi elaborado visando à formação de compositores ‘nacionalistas’; essa era uma preocupação de Mário de Andrade e se configurava da mesma forma no currículo da disciplina criada na Escola de Música (Zamith 2008:45-6). O CPF teria sido aprovado como setor de extensão universitária no ano de 1943.

É mais ou menos nesta época, no início dos anos 1940, que começa o que Cotta (2006_b:40) chama de fase empírica da historiografia musical a qual se caracterizaria pela valorização das fontes documentais, à maneira positivista. É importante notar que, no Brasil, desde a constituição desses primeiros acervos que hoje podemos chamar de etnomusicológicos, existem migrações de acervos particulares para institucionais, formando “portadores de coleções bem díspares entre si em forma e conteúdo”, apesar dos esforços de sistematização das instituições, assunto que retomaremos mais adiante a fim de problematizar as políticas públicas envolvidas e a coleção que será estudo de caso.

“Mesmo assim, é incontestável que a esfera institucional – governamental, acadêmica ou outra qualquer – assume, ainda na primeira metade do século XX, o papel de *locus* ideal não somente para depósito e preservação de materiais das músicas do mundo, como também para a elaboração de estratégias de pesquisa séria e sistemática” (Araújo, 2008:36).

Confirmando como é recente a questão de padronização arquivística, vemos que é apenas no final do século XX, que surge a primeira iniciativa em relação a este problema. Esta padronização de descrição de material arquivístico foi oficializado como *International Standard for Archival Description (general)* – ISAD(G), e publicado pelo Conselho Internacional de

Arquivos em 1994, em Estocolmo (Suécia) (Cotta, 2006_b:45). Para chegar ao Brasil, ainda demorariam quatro anos, ou seja, a ISAD(G) teve aqui sua primeira versão em 1998 sendo revisada e ampliada em 2000 pelo Arquivo Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000). A fim de compreender um pouco melhor a macro política que tem envolvido os acervos musicais ao longo dos anos no Brasil, e mais especificamente no Rio de Janeiro, traçarei um panorama no campo das políticas públicas culturais e educacionais brasileiras.

2. 1- Políticas Públicas, Cultura e Acervos no Rio de Janeiro

A política para acervos de música é carente primeiramente pela noção tradicional de patrimônio cultural que ficou durante muitos anos vinculada somente ao patrimônio material. Mas também por esses acervos ficarem, como diz Cotta (2006_b:42-3), muito sabiamente “relegados a um limbo entre patrimônio documental e o patrimônio cultural”, pois requerem tratamento muito específico tanto do ponto de vista das instituições que tratam da documentação tradicional (como os arquivos públicos) como daquelas voltadas para a preservação do patrimônio cultural (como os museus e o próprio IPHAN⁵). No entanto, como o mesmo autor nos evidencia, a esta noção excludente de patrimônio cultural como material, é somado um novo conceito que é o de patrimônio imaterial e que possibilita a inserção de práticas culturais performáticas, inclusive as musicais (Cotta, 2006_b:43).

Por outro lado, a coleção estudada neste trabalho pertence a um acervo dentro de uma Universidade Federal, o que implica a sua articulação com políticas relacionadas com a educação também. Para que possamos identificar as causas da falta de uma política estruturante para os acervos fonográficos no Brasil e no Rio de Janeiro, e tendo como estudo de caso o acervo do LE da escola de Música da UFRJ, traçarei um panorama das políticas culturais no país a partir daquilo que Rubim (2007) chamou de “tristes tradições” e de uma revisão crítica de literatura sobre o assunto, situando a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF), atual Laboratório de Etnomusicologia (LE). Assim poderemos identificar as relações históricas que nos levaram à situação atual deste acervo do LE.

⁵O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é uma autarquia do Governo do Brasil, vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pela preservação do acervo patrimonial, tangível e intangível, do país.

Segundo Rubim (2010) alguns eixos têm marcado a história das políticas de cultura no Brasil e foram traduzidos em três “tristes tradições”, as quais podem ser sintetizadas em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade. “Elas são a síntese da vida prejudicada das políticas culturais da nação brasileira” (Rubim, 2010:1). De acordo com o seu ponto de vista, a ausência é um dado em nossa história das políticas culturais desde os tempos da Colônia, pois, afinal de contas, não havia chance deste tipo de política se desenvolver e conviver com o obscurantismo do colonialismo português. Algumas das faces deste obscurantismo se traduziam em “menosprezo e a perseguição das culturas indígenas e africanas; a proibição de instalação de imprensas; o controle da circulação de livros; as limitações da educação; a inexistência de ensino superior e universidades” (Rubim, 2010:1-2).

A independência do Brasil não teria alterado de maneira profunda esse panorama, uma vez que o Estado continuou dando pouca atenção à cultura expressiva e artística. Ela era tratada como um privilégio ou como um ornamento em uma sociedade de alta exclusão social. O autor não concorda que as atitudes pessoais de Dom Pedro II voltadas para a cultura possam ser pensadas como uma efetiva política. Pois para ele não configuram uma nova postura do Estado brasileiro em relação à cultura, diferente do que supõem outros autores como Márcio de Souza (2000) e José Álvaro Moisés (2001). O próprio conceito de políticas culturais exige bem mais que isto, minimamente necessita de intervenções conjuntas e sistemáticas, atores coletivos e metas.

“[...] não é possível ver nas atitudes ilustradas e no mecenato de D. Pedro II a inauguração de uma política cultural nacional. O que não viria a ocorrer também na Primeira República, que em seu formato oligárquico não conseguiu (ou não se interessou) em criar as condições para o surgimento de tal política, afora algumas ações pontuais, como tinham ocorrido no Império” (Barbalho, 2009:8^a).

Dentro desta perspectiva de políticas culturais não podemos pensar na inauguração das políticas culturais nacionais no Segundo Império, muito menos no Brasil Colônia ou mesmo na chamada República Velha (1889-1930) (Rubim, 2007:102). No entanto Barbalho nos lembra que “é fundamental a afirmação de Souza de que no período 1808-1929, as ações do governo na cultura eram marcadas por relações rigidamente hierarquizadas e em um sistema de prestação e contraprestação de favores” (Barbalho, 2009:8^a). Ou seja, o Brasil é caracterizado desde cedo pelo patrimonialismo, o que fica marcado em sua política cultural e na sua cultura política.

Com a proclamação da república e a partida de D. Pedro II, a pequena construção institucional da cultura obtida foi despotencializada (Barbalho, 2009:7^a) assim, o período republicano e sua oligarquia também não propiciaram um ambiente para o aparecimento de políticas culturais nacionais. No entanto algumas ações culturais foram realizadas de maneira pontual, principalmente na área de patrimônio, mas que não pode ser tomado como uma efetiva política cultural (Rubim, 2007:103).

Para Antunes e Solis, (1990:17) durante o Império, o Arquivo Nacional reivindicou a condição de ser o Arquivo da Nação e dirigir a política de preservação de documentos do patrimônio arquivístico nacional. Isso teria sido historicamente possível em virtude do caráter centralizador do Estado, além de serem muito raros, na época, os documentos privados. A partir da instituição da República passam a ser adotados os princípios de autonomia entre os três poderes da federação, reduzindo progressivamente o papel do Arquivo Nacional que ficou restrito ao recolhimento dos documentos permanentes do Executivo Federal.

A inauguração das políticas culturais oficiais no país se deu a partir de dois acontecimentos quase simultâneos: “a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e mais especificamente a presença de Gustavo Capanema à frente deste ministério, de 1934 até 1945” (Rubim, 2007:103).

Foi Mário de Andrade, um dos pioneiros no estudo do “folclore” no Brasil, que estabeleceu uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura, pois a pensava como algo “tão vital como o pão” (Rubim, 2007:103) e era essa a idéia que queria transmitir. Portanto foi ele o primeiro a expor uma concepção de políticas culturais como um direito e que por isso formulou uma política cultural no sentido público. Propôs uma definição ampla de cultura que extrapolava as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarcava inclusive o que chamou de culturas populares. Assumiu o patrimônio também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade (Rubim, 2007; Simis, 2007). No entanto não podemos deixar de lembrar que o movimento modernista, do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, era formado por intelectuais da classe média e, portanto, apesar de não ser dirigida somente às elites, sua política cultural possuía um pensamento elitista e não era construída em diálogo com a população. Eduardo Jardim Moraes (1978) divide o

modernismo em duas fases. A primeira seria caracterizada pela incorporação das vanguardas européias pelos intelectuais modernistas a fim de uma atualização estética e iria de 1917 a 1924. A segunda iria até a década de 1930, seria quando os modernistas passam a ter como questão central a elaboração de uma cultura nacional.

Num momento seguinte de forte nacionalismo, durante o Estado Novo (1937-1945), Gustavo Capanema era o responsável pelo setor nacional da cultura. O Estado, então, começou a realizar inúmeras intervenções na área da cultura pela primeira vez, no entanto “articulava uma atuação ‘negativa’ – opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura”. Foi criado o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) que era poderoso em reprimir e cooptar simultaneamente o meio cultural (Rubim, 2007:104).

No período democrático entre 1945 a 1964 volta a forte ausência de políticas públicas culturais, confirmando a relação que as políticas culturais possuem com os governos autoritários na história do nosso país. Para Simis (2007) o desinteresse com que a maior parte dos políticos trata a política cultural advém principalmente de preconceito ou ignorância em relação ao assunto (Simis, 2007:134). Esta ausência das políticas culturais para o setor de arquivos pode ser percebida quando “Em 1961 é instituída, pelo **Ministro da Justiça e Negócios Interiores** [grifo meu], uma comissão, presidida por José Honório Rodrigues, com o objetivo de elaborar um anteprojeto para a criação do Sistema Nacional de Arquivos” (Jardim, 1995:80). A comissão concedeu o poder público nesse campo ao Arquivo Nacional, dando-lhe o encargo de manter e supervisionar a uniformidade de organização e funcionamento dos arquivos da União. O Arquivo Nacional, em nome do Sistema Nacional de Arquivos, passa então a centralizar quase todos os poderes referentes a arquivos do país inclusive dos acervos estaduais, municipais e particulares.

No período imediato pós-ditadura militar, chamado de Nova República, é introduzida uma nova modalidade de ausência. Apesar da criação do Ministério da Cultura e outras instituições é elaborado um mecanismo que faz da ausência do Estado nas políticas culturais uma prerrogativa.

“A Lei Sarney e as subseqüentes leis de incentivo à cultura, através da isenção fiscal, retiram o poder de decisão do Estado e colocam a deliberação nas mãos da iniciativa privada, ainda que o recurso econômico usado seja majoritariamente público. Nesta perversa modalidade de ausência, o Estado está presente apenas como fonte de financiamento. A política de cultura,

naquilo que implica em deliberações, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de marketing” (Rubim, 2010:3).

Porém é no governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso e Francisco Weffort que esta nova modalidade de ausência atinge seu ponto culminante: “A cultura é considerada antes de tudo ‘um bom negócio’, como assinala o já famoso manual da época editado pelo Ministério”. (Rubim, 2010:3) Como as leis de incentivo passam a assumir o lugar das políticas estatais, o mercado toma o papel do Estado.

Pode-se notar até aqui uma incapacidade histórica dos regimes democráticos brasileiros de atuarem na área da cultura, só existindo tal política partindo do autoritarismo: “Durante anos fomos tutelados. O ufanismo era a tônica. Depois, no período democrático, chegamos a enveredar pelo caminho oposto, fechando as brechas para o florescimento de uma cultura autônoma” (Simis, 2007:136). O autoritarismo seria, de acordo com Rubim (2010:5), outra triste tradição que está presente não somente em períodos ditatoriais. Ele pertence à estrutura social brasileira devido à sua desigualdade e seu elitismo. O elitismo pode ser percebido até mesmo nas concepções daquilo que é definido e aceito como cultura e propagado na maioria das políticas culturais empreendidas.

“Este elitismo se expressa, em um plano macro-social, no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na interdição de acesso a determinadas modalidades culturais a que é submetida parte significativa da população” (Rubim, 2010:5).

As ditaduras brasileiras pretendiam instrumentalizar a cultura a fim de domesticar seu caráter crítico e submetê-la aos interesses autoritários, ou seja, usá-la como fator de legitimação e também como meio para a construção de um imaginário de brasilidade e nacionalismo homogêneos e favoráveis a elas (Rubim, 2010:4). É a partir desse ideal autoritário que é criado o CPF na então Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ). Apesar da reforma curricular, responsável pela introdução da disciplina Folclore Nacional na Escola de Música, começar no governo provisório de Getúlio Vargas e não durante a sua ditadura, o ministro da Educação e da Saúde Francisco Campos possuía ideais fascistas sobre a educação, a qual ele acreditava deveria moldar o homem, como nos esclarece Barros (2009)

“Campos acreditava que o Estado liberal-democrático estava em processo de decadência e desintegração e deveria ser substituído por um Estado totalitário. Sua argumentação era baseada na idéia de que o século XIX foi uma época de revoluções, de liberdade e individualismo. O século XX deveria seguir na direção contrária, visto que era necessário controlar a eclosão das massas populacionais através da sua manipulação política. Esta “condução das massas” só poderia ser feita por um Estado com uma “ideologia específica e

precisa” (SCHWARTZMAN et al, 1984), capaz de exercer uma missão pedagógica e técnica eficaz para o controle da população” (Barros, 2009:58).

Dentro destes ideais Campos propõe uma reorganização da educação superior brasileira. No Rio de Janeiro isso se daria a partir da incorporação dos institutos de artes pela Universidade do Rio de Janeiro (atual UFRJ). Estes funcionavam até então de maneira independente como, por exemplo, a Escola Nacional de Belas Artes e o Instituto Nacional de Música. “Francisco Campos nomeou Lucio Costa para a diretoria da Escola de Belas Artes, e Luciano Gallet para a direção do Instituto Nacional de Música (ARAGÃO, 2005; ZAMITH, 1991, 1992), ambos envolvidos com os ideais modernistas” (Barros, 2009:58). Francisco Campos também propõe uma reforma curricular para o Instituto Nacional de Música (nome anterior à Escola Nacional de Música) que apesar de ir ao encontro dos ideais fascistas também contemplava os modernistas. Dizia que o ensino da música só deveria interessar ao Estado enquanto esta constituísse uma função de cultura, organizando, traduzindo, dando forma, expressão e sentido a estados da alma coletiva (Marcondes, 2002 In: Barros, 2009:59).

“No projeto educacional de Francisco Campos, seria um perigo educar para a democracia; um sistema em franca decadência. A educação deveria ter como seus objetivos “a preocupação com a integração política, tendo em vista o crescimento das massas e a necessidade de arregimentá-las segundo um ideário comum” (Schwartzman et al, 1984:51 In: Barros, 2009:59).

Forma-se então uma comissão responsável por esta reforma curricular do INM tendo como membros Mario de Andrade e Sá Pereira. A comissão buscava, segundo Barros (2009:59), uma maior “intelectualização” dos alunos rompendo com a tradição romântica individualista de formação de instrumentistas virtuosos característica dos então conservatórios de música. Faz parte dessas inovações propostas pela comissão a criação de uma disciplina de etnografia dedicada à música que viria posteriormente a ser chamada de Folclore Nacional.

“A criação desta disciplina atendia às demandas do projeto nacionalista-facista de Campos, já que era voltada para o estudo das manifestações culturais brasileiras [...] Da mesma maneira, era condizente com as estratégias de nacionalização, segundo o projeto estético modernista proposto por Mario de Andrade que, como foi demonstrado, tinha o folclore como peça chave para o desenvolvimento de uma música nacional moderna (Barros, 2009:59-60)”

Esta visão elitista sobre a cultura popular não era exatamente inédita no Brasil como nos conta Alexandre Barbalho com enfoque principalmente na literatura:

“Mesmo quando os pensadores românticos começaram a valorizar a cultura *folk*, a cultura das camadas subalternas, populares, considerada como a cultura legítima da nação, sua essência, portanto substrato da identidade nacional, constituindo no país os estudos folclóricos, isto aconteceu, em um primeiro momento, a partir de uma perspectiva erudita. O folclore, nesse

registro, funcionava como matéria-prima para que os intelectuais e artistas letrados produzissem suas obras consagradas, onde muitas vezes estavam presentes as preocupações nacionalistas ou regionalistas” (Barbalho, 2009:7ª).

Barros (2009) conta sobre a dificuldade que a reforma teve em ser aceita pelo corpo docente do instituto, o que provocou muitas tensões entre os professores e fez com que Luciano Gallet se demitisse e não concluísse o projeto. O INM foi então assumido por Guilherme Fontainha e só então conseguiram colocar em prática algumas das orientações da reforma curricular.

Resumindo, o processo da implementação da disciplina de folclore começa no governo provisório, em 1931, e é concluída somente durante o Estado Novo, em 1939. Ou seja, apenas na gestão de Sá Pereira, que assumiu como diretor da já então Escola Nacional de Música em 1938, é que foi criada efetivamente a disciplina. Abriu-se então edital para a contratação do professor de cátedra de Folclore Musical e Luiz Heitor Corrêa apresentou-se como único candidato. Ele trabalhava como bibliotecário do INM e editor da “Revista da Associação Brasileira de Música”, e era mais envolvido com a área da história da música do que com o folclore. No entanto, a partir da sua contratação como professor catedrático da disciplina, Luiz Heitor entrou em contato intenso com os estudos do folclore, envolvendo-se com projetos e pesquisadores voltados ao assunto.

“A criação da cátedra, de fato, apresentava-se como um elemento estratégico do plano de nacionalização da música visto que proporcionaria aos compositores em formação o contato com a música folclórica. Todavia, deve-se considerar, também, que a participação dos intelectuais no âmbito do Estado foi um elemento chave nesta conquista. É esta atuação que conseguiu viabilizar a criação do curso de Folclore Nacional” (Barros, 2009:60-61).

Outro exemplo de autoritarismo nas políticas culturais ocorre durante a ditadura militar, com um investimento invulgar no desenvolvimento das indústrias culturais no país, gerando, como fez o Estado Novo, legislações e organismos culturais como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Com o objetivo do circuito cultural passar de uma predominância escolar-universitária, como estava acontecendo no início da ditadura militar, para outro dominado por uma dinâmica de cultura midiaticizada, ocorre a instalação da infra-estrutura de telecomunicações, a criação de empresas como a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural. Deste modo o governo pode controlar rigidamente os meios audiovisuais e buscar integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de “segurança nacional”.

Entre 1968 a 1974 o Brasil passa pelo período da ditadura militar que é caracterizado pela dominação através da violência, de prisões, torturas, assassinatos e da censura sistemática, provocando um bloqueio de toda a dinâmica cultural anterior. “Época de vazio cultural, apenas contrariado por projetos culturais e estéticas marginais, marcado pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial em seu olhar televisivo” (Rubim, 2007:106). A partir de 1975, com a violência um pouco menos rigorosa, o regime incorpora diversas iniciativas na área das políticas culturais e cria-se um Plano Nacional de Cultura pela primeira vez no país. Algumas instituições também são criadas neste mesmo ano como é o caso da Fundação Nacional das Artes, o Centro Nacional de Referência Cultural e um pouco depois o Conselho Nacional de Cinema e a Radiobrás em 1976. (Amazonas, 2010)

É válido para este trabalho ressaltar alguns acontecimentos neste período final da ditadura marcado pela forte presença de políticas culturais, que foram as renovações feitas por Aloísio Magalhães. Ele tinha uma concepção de cultura que poderíamos chamar de antropológica, inspirada em Mário de Andrade, com atenção voltada para o saber popular. Houve a partir de então uma renovação nas antigas concepções de patrimônio do país através do acionamento da noção de bens culturais, que apesar de suas limitações possibilitou inovação do IPHAN e a criação da Fundação Nacional Pró-Memória⁶ em 1979 e da Secretaria de Cultura do MEC (Ministério da Educação e Cultura) em 1981.

Aloísio Magalhães morre em 1982, mas deixa tudo encaminhado para a criação de um ministério exclusivo para cultura, pois o setor de cultura esteve inscrito no Ministério de Educação e Saúde desde 1930, e em 1953 passou a compor o novo Ministério de Educação e Cultura (MEC), ganhando a saúde seu ministério próprio. Em 1985, com o fim da ditadura militar, o movimento de oposição reivindica que o novo governo democrático dê continuidade ao projeto de Aloísio e por isso é criado o Ministério da Cultura (MinC). Assim reafirma-se a tradição da ligação entre autoritarismo e políticas culturais, “se de um lado se rechaçam as iniciativas que favorecem a ‘cultura oficial’, a imposição de uma visão monopolizada pelo Estado do que deva ser cultura brasileira, por outro, não se pode eximir o

⁶ Em 1979 o antigo SPHAN se transforma em instituto o IPHAN e é dividido em SPHAN (Secretaria), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), como órgão executivo.

Estado de prover esse direito social, de estimular e animar o processo cultural, de incentivar a produção cultural, sem interferir no processo de criação, e preservar seu patrimônio móvel e imóvel” (Simis, 2007:135). No entanto, particularmente no campo arquivístico, “[...] entre 1983 e 1989, os esforços de reestruturação organizacional do Arquivo Nacional produziram resultados que ampliaram significativamente a liderança da instituição no país” (Jardim, 1995:91). Com isso nota-se um autoritarismo e uma imposição da visão estatal na ação do Arquivo Nacional que comanda o sistema nacional composto por todas as instituições arquivísticas do Estado, e segundo Antunes e Solis (1990:17) parafraseado por Jardim (1995), esse autoritarismo é confirmado uma vez que o Arquivo nacional

“[...] coletaria e centralizaria as informações sobre os acervos das instituições detentoras de arquivos permanentes, como também integraria os processos técnicos dessas instituições, independentemente de suas localizações administrativas; no desrespeito aos princípios legais e constitucionais de autonomia entre poderes, estados e municípios; na indefinição sobre o que seja política nacional de arquivos, cuja competência é do Conselho Nacional de Arquivos, “cabeça do sistema”, “desta forma amenizando o caráter cesarista do Arquivo Nacional”; na função do Arquivo Nacional de “acompanhar e implementar a política nacional de arquivos”. No contexto da lei, só há um entendimento possível para essas atribuições: Ao Arquivo Nacional do Poder Executivo caberá fiscalizar, (‘acompanhar’) e subordinar (‘implementar’ a subordinação) as instituições arquivísticas à política nacional de arquivos (leia-se às determinações do Conselho); na indefinição quanto à composição do Conselho Nacional de Arquivos; na superposição à legislação do patrimônio histórico e artístico nacional” (Jardim, 1995:97-98).

Isso fez com que a preservação arquivística passasse a estabelecer um espaço exclusivo de poder, possibilitando o controle político e arbitrário das competências e do campo da preservação arquivística, delegando ou vetando iniciativas. Para Rubim (2010:6) “Ausência e autoritarismo produzem instabilidade” e esta outra “triste tradição” tem uma faceta institucional. Além da mudança quase anual dos responsáveis pela cultura não dando continuidade aos projetos relacionados a ela, existem outros motivos para a instabilidade das políticas públicas culturais como veremos a seguir.

Após a ditadura militar entramos então num novo período político no Brasil marcado pelo neoliberalismo econômico. O segundo presidente na era da nova democracia, primeiro eleito diretamente, Fernando Collor de Mello, acaba com o Ministério da Cultura em 1990 reduzindo-a a uma secretaria e extingue vários órgãos culturais que tinham sido criados anteriormente como a Funarte e a Pró-Memória dentre vários outros. Seu discurso era em prol da liberdade e contra o autoritarismo, mas com isso gerou uma quase extinção política cultural em seu governo, marcado pela ausência e instabilidade.

“O comedor e marajás [apelido dado a Collor], aproveitando esse clima, se negou a propor iniciativas concretas, argumentando que o governo não pode ter uma política cultural, já que o Estado que empresa espetáculos, patrocina artistas ou promove iniciativas na verdade favorece uma “cultura oficial”. Assim, proibiu que a gerência dos teatros, festivais, concertos, exposições, bibliotecas e museus ficasse a cargo dos artistas, empreendedores culturais e educadores, não dos burocratas” (Simis, 2007:136).

Rubim (2010) narra alguns fatos históricos da política brasileira que certamente contribuíram para a instabilidade das políticas culturais:

A problemática implantação do Ministério da Cultura nos governos Sarney, Collor e Itamar é um dos exemplos mais contundentes desta tradição de instabilidade da área cultural. Criado em 1985; desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990; pouco depois foi novamente recriado por Itamar Franco. Além das idas e vindas, foram inacreditáveis dez dirigentes responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura em dez anos (1985-1994): cinco ministros (José Aparecido, Aloísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão e novamente José Aparecido) nos cinco anos de Sarney (1985- 1990); dois secretários (Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet) no período Collor (1990-1992) e três ministros (Antonio Houaiss, Jerônimo Moscardo, Luiz Roberto Nascimento de Silva) no governo Itamar Franco (1992-1995). Por mais brilhantes que fossem os escolhidos – e nem sempre foi o caso –, a permanência média de um dirigente por ano, com certeza, criou uma instabilidade institucional bastante grave, em especial, para um organismo que estava em processo de constituição. (Rubim, 2010:7)

Após estes anos iniciais de instabilidade entra em cena o presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) e seu ministro da cultura Francisco Weffort que permanecerão no poder por oito anos. Apesar da aparente estabilidade no setor cultural não houve um aumento da institucionalidade do Ministério da Cultura. Em 2002, último ano de mandato da dupla, apenas 0,14% do orçamento da União foi destinado à cultura, mostrando a pouca importância política e institucional dada pelo governo federal ao seu Ministério, gerando assim outro fator para instabilidade. É no governo FHC que projeto neoliberal é implementado mais enfaticamente, a retração do Estado ocorre em quase todas as áreas inclusive na cultura. A política cultural se restringe às leis de incentivo, como já foi dito, que deixam nas mãos das empresas o destino da cultura.

“Enquanto no governo Itamar somente 72 empresas usam as leis (CASTELLO, 2002, p. 637), no governo Cardoso/Weffort este número cresceu, por exemplo, para 235 (1995); 614 (1996); 1.133 (1997); 1.061 (1998) e 1.040 (1999), e a queda acontecida de 1997 em diante decorre do processo de privatização das estatais; que, em geral, no Brasil investem mais em cultura que a iniciativa privada” (Rubim, 2007:109).

O governo FHC criou então inúmeros artifícios para fazer com que as empresas privadas se interessassem pela sua política cultural, ele ampliou o teto da renúncia fiscal, de 2% para 5% do imposto devido e os percentuais de isenção que antes ficavam entre 65% e 75% na maioria das áreas da cultura passou para 100%. Como resultado “a utilização de dinheiro público

subordinado à decisão privada se ampliou bastante”(Rubim, 2007:110) deixando o poder de deliberação sobre as políticas culturais para as empresas e seus departamentos de marketing utilizando quase exclusivamente os recursos públicos sem contrapartidas por parte destas empresas. Ocorre também a concentração de recursos em apenas poucos programas sem falar nos projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas. As relações das instituições arquivísticas públicas com o conjunto da administração pública também se tornam pouco freqüentes, tanto no que diz respeito a funções de apoio a pesquisas científicas, quanto em relação ao apoio administrativo do governo (Jardim, 1995:74).

Contribui ainda para esse quadro de instabilidade a precariedade e deficiência no corpo de funcionários do ministério que muitas vezes não é profissionalizado. É preciso lembrar que a continuidade das políticas culturais deve-se também à existência de um corpo funcional suficiente e qualificado: “a instabilidade decorre igualmente da incapacidade dos governantes de formularem e implementarem políticas que transcendam os limites dos seus governos e tornem-se políticas de Estado no campo da cultura” (Rubim, 2010:9). No campo da arquivologia também há instabilidade por conta de seus recursos humanos tenderem a uma baixa produtividade que é agravada pela escassa formação acadêmica e praticamente nenhuma especialização em administração arquivística. “A inexistência de programas de gestão da informação arquivística resulta em áreas de armazenagem saturadas de documentos acumulados desnecessariamente, além de equipamentos inadequados.” (Jardim, 1995:75)

Após esse período de extremo neoliberalismo entramos no governo de José Inácio Lula da Silva tendo Gilberto Gil, um dos cantautores fundadores do movimento tropicalista, como Ministro da Cultura. O Estado, então, recupera seu papel mais ativo no campo cultural, onde a própria noção de cultura foi alargada, buscando uma identidade mais dialógica e intercultural. O então ministro da cultura em 2003 cria a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural afirmando essa lógica. No entanto ainda continuamos largamente marcados por esta história política de ausência, autoritarismo e instabilidade no campo cultural, difícil de ser modificada de uma hora para outra. Foram necessários muitos anos para construir esta história, portanto talvez também seja preciso de outros tantos anos para desconstruí-la. Para que ocorra alguma transformação precisamos ter em mente que a cultura é um direito e, nesse sentido, é muito mais que uma atividade econômica, sem ignorar que a

economia da cultura tenha hoje um papel importante na geração de empregos (Simis, 2007:134)

Sabemos o quanto é urgente a definição de uma política coletiva para o tratamento de acervos musicais no Brasil e para Cotta (2006_b:51) “sobretudo no que diz respeito às metodologias. Alguns aspectos como a ética na relação arquivista/pesquisador/comunidade e nas diretrizes para reprodução e utilização de fontes são fundamentais, assim como a definição de parâmetros para digitalização de documentos”. Como podemos então ter a intervenção Estatal na cultura sem autoritarismo e com liberdade? Não cabe ao Estado democrático dizer o que deve ser cultura nem dirigi-la ou conduzi-la, mas sim formular políticas públicas que a tornem acessível, “divulgando-a, fomentando-a, como também políticas de cultura que possam prover meios de produzi-la, pois a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos” (Simis, 2007:135).

Voltemos, então, às questões iniciais deste capítulo com relação ao sentido e à importância da existência dos acervos fonográficos e conseqüentemente de pesquisas relacionadas a eles.

Rafael José de Menezes Bastos diz que os etnomusicólogos têm descoberto que não apenas as gravações que fazem, mas também as técnicas e aparelhagens (máquinas) que as produzem (as gravações) estão sendo radicalmente transformadas através de seu uso pelas pessoas das comunidades estudadas que são muitas vezes o universo de pesquisa, ou seja, por aquelas pessoas que, no passado, os etnomusicólogos supunham como sendo passivas. Desta maneira essas pessoas incluem a fonografia em sua própria história. E isso ocorre não só com a fonografia, mas também com outras técnicas de reprodução como a fotografia e o vídeo (Bastos, 2002:385-6).

Também Anthony Seeger, em seu artigo *Archives as Part of Community Traditions*, sustenta que há “[...] a tendência dos povos de todos os lugares de olhar para o passado quando eles estão no processo de criar um futuro transformado”. (Seeger, 2002:44) E ainda acerca deste tema ele complementa em uma entrevista feita para Revista de Antropologia em 2007 “Se isso for verdade, então os acervos não são repositórios de coisas velhas que ninguém quer mais, são repositórios de ferramentas de construção do futuro” (Cohn et al, 2007:413).

No Brasil, por exemplo, Cotta (2006_b:44) fala da falta de acessibilidade principalmente dos acervos privados. Mas que os públicos, às vezes por uma tentativa de conservação ou falta de estrutura técnica, também sofrem muitas vezes deste mesmo mal. Com a falta de acesso os documentos dos acervos passam a ter, a meu ver e também ao autor, uma falta de sentido uma vez que eles “não tem valor por si só, em si mesmos, mas somente na medida em que são interpretados, executados, estudados” (Cotta, 2006_b:44)

Anthony Seeger propõe que os acervos devem gerar dinheiro para mantê-los e para pagar os artistas que contribuem com eles através do uso e divulgação do próprio material. “Talvez nós não devêssemos moldar nossas atividades em bibliotecas públicas gratuitas, mas procurar maneiras em que pudéssemos reverter o uso de nossas coleções para um público mais abrangente dentro do apoio para as próprias coleções”. (Seeger, 2002:46). Cotta concorda com Seeger na medida em que também sugere a autogestão para os acervos musicais, tanto os públicos quanto os privados, e que para isso sejam criadas estratégias, pois ele acha que não se pode contar e nem ficar refém eternamente de agências de fomento e dos programas de incentivo fiscal (Cotta, 2006_b:51) É a partir desta perspectiva que irei fazer reflexões sobre a “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Sabe-se, por exemplo, que por muito tempo as culturas populares, indígena, afro-brasileira foram muito pouco contempladas pelas políticas culturais nacionais. “Por certo, eram consideradas manifestações não dignas de serem tratadas como cultura. Eram pura e simplesmente reprimidas e silenciadas”, (Rubim, 2010:5) e talvez não representassem a identidade e a memória de “brasilidade” que os governantes queriam estabelecer para gerar unicidade. Nenhuma política permanente foi implantada. As tentativas de políticas para as culturas populares, como as realizadas por Mário de Andrade, foram reprimidas. A cultura indígena foi completamente desconsiderada, enquanto a afro-brasileira, “durante anos perseguida, só começou a merecer algum respeito do estado nacional, pós Ditadura Militar, com a criação da Fundação Palmares em 1988, resultado das pressões do movimento negro organizado e da redemocratização do país” (Rubim, 2010:5).

Apesar dessa triste realidade, no momento da criação do acervo do LE, o Brasil estava passando por uma adoração às “raízes”, portanto essas manifestações culturais supracitadas foram relativamente contempladas. Relativamente porque como já foi dito o olhar sobre elas e o objetivo de sua apropriação era de caráter elitista e também pelo fato da pouca durabilidade dessas ações políticas, que como vimos, estava ligada ao autoritarismo. Por outro lado a indústria fonográfica se compõe como um território quase em auto-gestão, que paralelamente a qualquer política gera produtos que efetivamente concorrem para as próprias políticas culturais e as condicionam.

A coleção sobre a qual desenvolvi o trabalho é um desses exemplos, uma vez que ela guarda um repertório que não era contemplado pelas políticas culturais de nenhum governo desde a sua criação até a atualidade, porém foi alocada em um acervo de uma universidade pública que, pelo menos no momento da sua formação estava de acordo com a concepção dominante do governo autoritário de Getúlio Vargas pelo seu teor “folclórico-nacionalista”, distinguindo-se, portanto, da coleção de caráter comercial e urbano. Os acervos fonográficos inicialmente formatados para guardar “originais”, guardam agora outros suportes que são testemunho de um ambiente alternativo ao que era propalado pelos governos e apoiado pelas políticas culturais. Porém o acervo do LE abrigou esta coleção de discos “comerciais”, portanto “não originais”, não gravados como parte de pesquisa de campo, em uma época (1940) onde isso não era comum.

Esse repertório ligado à indústria fonográfica representa uma face da cultura que além de não ter sido durante muitos anos reconhecida como algo digno de ação ministerial – “O rádio e a televisão foram solenemente menosprezados pelo Ministério da Cultura, mesmo sendo os equipamentos culturais mais presentes no território brasileiro” (Rubim, 2010:6) – foi também negligenciada pelos estudos acadêmicos, pelo menos no que diz respeito às práticas musicais. Por isso outras questões vêm à tona: O que levou a professora Dulce Lamas a elaborar um estudo, despendendo do seu tempo e de seus recursos, sobre as gravações comerciais do início do século XX? Quais as relações políticas presentes neste processo de investigação sobre a “Coleção” de 78 rmps feita por ela e mais tarde continuada pela Professora Rosa Zamith? O que esta coleção e o acervo a que ela pertence representam hoje para a comunidade acadêmica e não acadêmica?

3. O ACERVO DO LE E SUA COLEÇÃO DE DISCOS COMERCIAIS

3.1- Luíz Heitor e a Criação do Acervo

O Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF) foi inaugurado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em pleno Estado Novo no mês de novembro de 1943 e constituiu o primeiro acervo com dedicação aos estudos folclóricos dentro de uma universidade brasileira. O próprio campo de pesquisa sobre cultura popular, chamado de folclore, está desde o seu início vinculado à prática de colecionar. Em um primeiro momento não tão de forma sistemática como encontramos nos acervos de hoje, mas a partir do que Canclini (1997) chama de colecionismo, algo que hoje em dia é criticado pelos arquivistas por desmontar a organicidade dos conjuntos de documentos e transformá-los em coleções ao invés de arquivos. O autor diz que o folclore nasceu a partir dos colecionadores e folcloristas que se transferiam para sociedades arcaicas, as investigavam e acabavam por preservar “as vasilhas usadas nas refeições, os vestidos e as máscaras com que se dançava nos rituais e os reuniam em seguida nos museus” (Canclini, 1997:9). Apenas com a tomada de consciência do colonialismo como algo opressor, advinda principalmente dos estudos pós-coloniais, é que a concepção de folclore como coleção de curiosidades e coisas exóticas foi então superada, pelo menos verbalmente. Com isso o pensamento em relação às classes subalternas e suas idéias, crenças e visões de mundo precisavam de uma abordagem que não fosse mais a partir do acúmulo desorgânico de fragmentos elaborados pelas classes dominantes. Este tipo de abordagem não se demonstrou suficiente para efetuar um estudo e compreender essas pessoas e realidades (Ginzburg, 1987:16)

A disciplina Folclore Nacional foi instituída em 1939 na Escola Nacional de Música sob a direção de Sá Pereira, e estava inserida nos ideais nacionalistas e modernistas os quais o Presidente Getúlio Vargas apoiava no que dizia respeito principalmente às atividades musicais, por reconhecê-las como ferramenta poderosa na educação e na política. Vale evidenciar, de forma breve, a passagem de Luiz Heitor pela então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Antes de ele fazer o concurso que lhe conferiria a cátedra da disciplina Folclore Nacional, Luiz Heitor já ocupava, em 1939, o cargo de bibliotecário na mesma instituição e desenvolvia pesquisas no âmbito da musicologia no campo da ópera e música erudita (Zamith, 2008; Araújo, 2011). No entanto, depois de assumir o cargo de

professor, Luiz Heitor passou a se dedicar ao estudo do folclore de forma mais intensa, sendo um dos fundadores da Comissão de Pesquisas Populares (CPP) em 1940. Segundo Barros

“A Comissão era dirigida por Mario de Andrade (que na época morava no Rio de Janeiro) e os demais integrantes eram: Mariza Lira, Joaquim Ribeiro, Aires de Andrade, Brasília Itiberê, Leonor Posada, Renato Almeida, Silvio Julio de Albuquerque Lima e o próprio Luiz Heitor. O CPP dedicava-se a estudar o folclore do contexto urbano do Rio de Janeiro”(Barros, 2009:62).

Em 1941 Luiz Heitor foi para os EUA, pois tinha sido indicado como consultor na Divisão de Música Pan-Americana pelo diretor da Divisão de Música da Biblioteca de Nova York e flautista, Carleton Prague Smith. Este último veio ao Brasil através da Divisão de Relações Culturais do Departamento do Estado norte-americano, a fim de estabelecer parceria com países prioritariamente da América Latina. O objetivo era debater as relações interamericanas no campo da música, e para isso fez-se uma conferência onde “foi elaborado um plano de cooperação e integração da música dos países americanos que deveria abranger diversos tipos de organizações ligadas à música (bibliotecas, universidades, gravadoras de discos, editoras), e promover intercâmbio entre professores, compositores, instrumentistas e estudantes de música de diversos países” (Barros, 2009:63). Charleton Prague Smith fez então um mapeamento de pessoas que seriam essenciais para o plano acontecer, e entre elas estava o nome de Luiz Heitor para área de musicologia.

O interesse dos EUA para com o Brasil não era ingênuo. Em 1939 já havia começado a Segunda Guerra Mundial e o regime autoritário de Getúlio Vargas preocupava os norte-americanos por se aproximar da ideologia fascista. Isto levou os EUA a intensificar a sua propaganda e ações que firmassem a sua parceria com o Brasil como a relatada no parágrafo anterior. No ano que passou nos EUA (1941) Luiz Heitor trabalhou com Alan Lomax na Biblioteca do Congresso dos EUA, coletando métodos e técnicas para a pesquisa de música folclórica. Foi através das fichas elaboradas por Lomax, que Luiz Heitor, e mais tarde Dulce Lamas, efetuaram o preenchimento em campo. Pode-se dizer que

“Alan Lomax ajudou a definir as linhas mestras da pesquisa e os procedimentos de documentação das entrevistas e do repertório, cabendo a Luiz Heitor os critérios administrativos das expedições e técnicos das gravações. [...] A intenção era, sem dúvida, padronizar o recolhimento de dados imprescindíveis, de forma que todas as pesquisas pudessem voltar com campos de informação semelhantes para futuras análises dos dados” (Zamith, 2008:47).

Ainda antes da inauguração do Centro de Pesquisas Folclóricas, Luiz Heitor fez sua primeira expedição para pesquisa de campo em 1942, em colaboração com a Biblioteca do Congresso

dos EUA, que se realizou em Goiás. Sequencialmente desenvolveu mais três pesquisas de “coleta” musical, através da mesma parceria, no Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946). Esses lugares foram escolhidos como campo, pois ainda não haviam sido abrangidos por Mário de Andrade em sua Missão de Pesquisas Folclóricas iniciada em 1938 e portanto Luiz Heitor visava complementá-la (Zamith, 2008; Barros, 2009; Araújo, 2011).

Segundo Zamith (2008:48) Luiz Heitor havia pensado no CPF não apenas em seu âmbito nacional, mas também internacional e tinha a intenção de trocar informações com os principais musicólogos da época. Logo, nada mais coerente do que ir para Paris, quando obteve oportunidade em 1947, para dirigir os Serviços de Música da UNESCO. Assim suas atividades relacionadas com o magistério no CPF tiveram uma duração de oito anos, de 1939 a 1947. Foi provavelmente neste seu último ano de magistério no CPF que Luiz Heitor autorizou a transferência da “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” (título registrado na publicação do catálogo da coleção), que se tratava de gravações comerciais realizadas entre 1910 e 1917. Falaremos no item a seguir mais detalhadamente sobre a coleção. Será que já naquela época Luiz Heitor, apesar de ter um perfil muito semelhante ao dos folcloristas da primeira metade do século, seguindo as listas de Lomax, tinha também uma visão holística do que viria a ser um acervo de som, local onde se encontra não só gravações de terreno, mas também gravações comerciais? Para que não haja uma precipitação sem fundamentos suficientes, seguirei com a história do LE para chegarmos às motivações que levaram ao longo da história ao acolhimento, investigação e apreciação desta coleção.

Quem o substituiu, em 1948, foi a professora Henriqueta Rosa Fernandes Braga como catedrática interina de Folclore Nacional. Porém como nos conta Rosa Zamith, tanto em seu artigo de 2008 quanto na entrevista realizada por mim, Henriqueta se desvincula da disciplina folclore e passa a se dedicar principalmente ao ensino de História da Música na mesma instituição. Em 1949, Dulce Martins Lamas, que assim como Henriqueta, havia sido aluna de Luiz Heitor, passa a ocupar o cargo de Técnico Pesquisador de Folclore Musical no CPF. Desde então ela fica como responsável do acervo e em 1959 ela passa a ocupar o lugar de Catedrática Interina de Folclore Nacional, já que a professora Henriqueta muda sua área de atuação. Portanto, a principal encarregada pelo CPF entre os anos de 1949 e 1984 foi a

professora Dulce Martins Lamas, figura que daremos uma atenção mais especial adiante por ter sido a responsável, com ajuda da ex aluna Rosa Zamith, pela catalogação da “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX. Na entrevista realizada dia 16 de setembro no próprio LE com a professora Rosa Zamith, a primeira coisa que coloquei foi que eu estava realizando uma pesquisa sobre o acervo do LE e mais especificamente sobre a “Coleção” catalogada por Dulce Lamas e se ela tinha algo para falar em relação a isso de uma forma geral e então ela começou

“Luíz Heitor ele vai embora pra Paris [...] Como o [...] Luís Heitor é secretário da UNESCO, ele vai [...] Aqui tinha uma pessoa que se chamava Henriqueta Rosa Fernandes Braga que [...] praticamente não trabalhou com o acervo, mas ela dava aula, mas logo depois [...] ela foi ser professora de história da música, inclusive ela foi minha professora de história da música [...] A pessoa que cuidou do acervo durante todo o tempo que esteve aqui na Escola foi Dona Dulce. Depois eu entrei [...] pra ser assistente da Dona Dulce e... os discos estavam aí, esses discos [...] quem estabeleceu os critérios do formato foi o Luíz Heitor. [...] Ele que estabeleceu quais eram os parâmetros de como deviam ficar essas fichas pra [...] registro” (Zamith, 2011:entrevista).

3. 2- A “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século”

A “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” é fruto do material transferido da antiga Seção de Registro Autoral da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro por solicitação do Professor Luiz Heitor Corrêa Azevedo, para o então Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Segundo o prefácio do catálogo desta coleção, que foi escrito por Luiz Heitor, Cláudio S. de Medeiros de Lima foi quem sugeriu a transferência desses discos para a Escola Nacional de Música. Este era um antigo conhecido do Luiz Heitor e na época, que foi por volta de 1947, ocupava um posto de direção na Biblioteca Nacional. Esta transferência só poderia ser feita com a autorização do Ministério da Educação que na época era junto do Ministério da Saúde. Luiz Heitor deixa registrado em seu prefácio datado de 1987 – escrito bem antes da efetiva publicação do catálogo que só ocorreu em 1997 – que a Direção da Escola de Música fez tudo o que era necessário para que acontecesse a transferência, e que apesar da lentidão devido à burocracia inerente, não houve dificuldades e meses depois a coleção já se encontrava no CPF. Acontece que quando a coleção chegou à Escola de Música, Luiz Heitor já estava ausente do Brasil, e quem tinha ficado encarregada de continuar os trabalhos de pesquisa foi a, então técnica, Dulce Lamas. Na entrevista realizada com a professora Rosa Zamith, quando perguntei sobre o motivo do material ter saído da Seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional, ela diz que seria pelos discos estarem lá abandonados. Depois complementa sua narrativa contando

que houve um problema quando o material chegou à Escola de Música, pois a sua chegada não foi avisada. Por conseguinte os discos ficaram novamente abandonados em local propenso a pegar chuva. Em suas próprias palavras:

“Tem uma história que Dona Dulce me contava que era uma história de não terem avisado, uma coisa meio de competição política no meio disso [...] o Luiz Heitor também foi embora, então foi Dona Dulce que pegou esse material. Então esse material ficou molhado, ficou... essas coisas que às vezes acontecem” (Zamith, 2011:entrevista).

Através desta história narrada por Rosa Zamith, podemos constatar que diferenças políticas provocando confrontos entre colegas não é algo novo na Escola de Música da UFRJ, ainda por cima relacionando o CPF como alvo. A transferência é um dos processos técnicos básicos que o arquivista precisa implementar para garantir uma destinação adequada aos documentos. Os outros processos técnicos básicos, e que estão igualmente relacionados às etapas do ciclo vital dos documentos, são a gestão documental, a avaliação e o recolhimento (Cotta, 2006_a:27). Para que fique mais claro vou rapidamente descrever o que seria o ciclo vital dos documentos para depois explicitar os processos acima citados, em relação à coleção em análise.

“Tal como um organismo vivo, os documentos cumprem um ciclo de vida, desde sua produção até o seu eventual desaparecimento” (Cotta, 2006_a:21). O ciclo vital teria três fases ou idades. A primeira é chamada de fase corrente e diz respeito à fase em que o documento está em “pleno uso funcional”, ou seja, o documento é inicialmente ligado a uma atividade e nesta fase ela ainda está em andamento. Neste caso, os discos que pertenciam à Biblioteca Nacional tinham a função de documento de registro, a fim de controlar o que era ou não produzido no âmbito musical no Brasil. “A função a que se liga o documento é importante no sentido de que dá a medida de seu valor, é ela que fornece elementos para compreender as relações existentes entre o documento e o contexto em que foi produzido ou recebido” (Cotta, 2006_a:21).

Depois da primeira vem a fase intermediária, na qual o documento não se encontra mais em uso funcional, pois a atividade a que ele se relacionava chegou ao fim, no entanto não pode ser descartado devido a prazos legais ou outros aspectos relacionados à sua atividade anterior. Por fim chega a chamada fase permanente, que é a última. O documento é então recolhido a um local de preservação que conserva fisicamente e também seu valor informativo ou probatório. No caso dos discos da coleção eles foram encaminhados para o CPF compondo seu acervo, por terem sido considerados de valor informativo, histórico e/ou musical. Neste local os

discos, que anteriormente serviam para registrar e dar direitos aos autores, passaram a ser uma coleção de acervo de um Centro de Pesquisas universitário, ganhando uma nova significação.

“Os objetos no acervo histórico perderam seu ‘lugar original na vida’ e entraram num novo contexto o qual dá a eles uma chance de segunda vida que prolonga consideravelmente sua existência [...] É tarefa de outros como os pesquisadores acadêmicos ou o artista de examinar os conteúdos do acervo e reclamar a informação concebendo ele em um novo contexto” (Assmann, 2008:103).

Voltando então aos processos técnicos básicos aplicados aos documentos durante todas as etapas seu ciclo vital, começaremos pela gestão. “É a gestão adequada dos documentos correntes de hoje que garantirá a plenitude do seu potencial informacional no futuro” (Cotta, 2006_a:27). Já o processo de avaliação é que “determina o prazo de guarda de documentos” e consequentemente seu o valor arquivístico. (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000:14). Chegamos então à transferência, que junto ao processo de recolhimento fez com que o material da Seção de Registros Autorais da Biblioteca Nacional chegasse ao CPF.

“A transferência é a operação de retirar do local original em que foram acumulados aqueles documentos que já não têm uso corrente, mas que não devem ser descartados [...] É fundamental para evitar o descarte sem critérios, assim como para preparar o recolhimento a um arquivo permanente. [...] O recolhimento é a operação de guardar os documentos que já não têm uso corrente mas revestem-se de valor de informação (ou valor secundário) em um arquivo permanente” (Cotta, 2006_a:28).

Encarregada de catalogar esses discos que agora integravam o acervo do CPF, a professora Dulce Lamas começou o seu trabalho sem nenhum subsídio para a pesquisa. Segundo Rosa Zamith, ainda respondendo a primeira pergunta da entrevista, a professora Dulce Lamas realizava este trabalho nas horas vagas que tinha entre as atividades de magistério e outras atividades de pesquisa. Primeiramente fez uma ficha, igual às elaboradas por Lomax para Luiz Heitor, para cada disco - ou lado do disco quando era o caso dos discos duplos - com informações sobre autoria, intérpretes, gênero musical, gravadora, ano de gravação e a relativa numeração do disco. O catálogo foi terminado com a grande ajuda Rosa Zamith (sua ex-aluna e futura professora assistente da UFRJ), por volta do ano de 1987. Porém só foi publicado em 1997 em forma de livro intitulado “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Metade do Século” sob a coordenação desta última após as mortes tanto de Dulce Lamas como de Luiz Heitor, que ocorreram no mês de novembro de 1992 com intervalo de onze dias (Zamith, 2008:51).

Segundo Lamas (1997) “os discos se encontram devidamente catalogados” (Lamas, 1997:17) e a coleção consta de 469 discos que foram gravados pelo processo mecânico em 78 rotações por minuto (rpm), entre os anos de 1910 e 1917. A coleção contém 13 discos da *Columbia Record* (série B) gravados em ambas as faces; 259 *Disco Odeon/Odeon/Odeon Record*, ou seja discos da Casa Edison, também gravados em ambas as faces; 115 discos *Favorite/Faulhaber* e 82 *Phoenix* destas duas últimas são discos gravados em uma única face.

No catálogo há a informação de que ao solicitar a transferência dos discos da Biblioteca Nacional para a Escola de Música, houve possíveis quebras de exemplares, enquanto outros chegaram duplicados e posteriormente mais três dos discos também sofreram danificação. Estes discos quebrados estão devidamente indicados no catálogo com a letra Q ao lado de sua numeração.

Em relação às gravadoras envolvidas na coleção, a *Columbia* lança seu primeiro catálogo em 1912, segundo Dulce Lamas, e tinha como representantes no Brasil a *Campos & Cia*. Seus discos estão mais completos em informação que vem no selo do próprio disco, no entanto não possui a introdução falada como os demais da época, talvez até porque não precise, já que a informação já está escrita. A *Odeon*, por ser a que contém maior quantidade de discos na coleção e por seu representante, Fred Figner, ser responsável pela primeira fábrica de discos gravados e prensados no Brasil, levará uma atenção especial no capítulo em que tratamos da fonografia no Rio de Janeiro, falando mais especificamente da Casa Edison. No entanto, além de gravar no Rio de Janeiro, Fred Figner gravou pela *Odeon* em outros estados brasileiros.

A grande maioria dos discos desta coleção tem alguma relação com o Rio de Janeiro, seja sua prensagem, sua gravação ou divulgação. Apesar disso, 30 discos possuem origem rio-grandense e provavelmente mais de 15 são de São Paulo. Sobre os primeiros a autora diz no catálogo:

“Tínhamos mesmo reparado a diferenciação nos 30 discos do Rio Grande do Sul pertencentes à nossa coleção, tanto pela numeração em sequência como pelos intérpretes e, especialmente, pela citação do autor nas músicas, embora, encontremos ligeiros deslizes, como se pode averiguar na parte dos autores” (Lamas, 1997: 22).

Já sobre os que são possivelmente de gravação paulista, Dulce Lamas diz que além de virem logo antes da série do Rio Grande do Sul, a coleção nessa faixa, ou seja, entre os números

120589 e 120689, possui apenas 15 discos fáceis de identificar pelo repertório, assim como pela maneira de como eles são anunciados explicitando sua origem:

“Trata-se, evidentemente, de discos gravados na Paulicéia, percebendo-se inclusive diferenças na maneira de anunciar os discos: ‘Gravado pelo Grupo dos Chorosos de São Paulo’ ou ‘Grupo do Canhoto de São Paulo’ etc” (Lamas, 1997:22).

Os discos gravados em São Paulo, no entanto, não acabam onde começam os do Rio Grande do Sul. Logo após a série rio-grandense aparecem outras gravações paulistas, porém não tem como provar que Fred Figner tenha voltado a São Paulo depois de gravar em Porto Alegre.

Ainda sobre os discos da *Odeon*, apenas o repertório de banda vem citando os autores, o que dificultou a catalogação. E apesar de terem sido pesquisados na Seção de Registros Autorais da Biblioteca Nacional, não é possível encontrar todos. Um dado interessante é que a maioria dos autores presentes corresponde aos anos 1910 a 1914 e bem poucos são dos anos de 1915 a 1917, talvez isso indique que nessa época começara já a ser feito o registro de outra maneira ou em outro lugar:

“Julgamos que a pesquisa do ponto de vista da autoria das músicas gravadas sem citação do autor teria como fonte mais fidedigna exatamente os velhos livros da Seção de Registro Autoral, de onde provêm os discos desta coleção. Mas, ainda assim, surgem dúvidas” (Lamas, 1997:21).

Os discos da *Favorite Record* tinham como representantes os irmão Faulhaber, o local de suas gravações era em anexo ao estabelecimento comercial da Casa Faulhaber, à Rua da Constituição, número 36 no Rio de Janeiro. Apesar de gravados no Brasil, seus discos eram prensados na Alemanha “de onde retornavam em quantidade para atender ao consumo” (Lamas, 1997: 26). Em seu repertório são encontrados principalmente os intérpretes da Casa Faulhaber, dentre os quais possuem, Banda, Sexteto, Quarteto, Terceto e ainda grupos cariocas como, por exemplo, o “Grupo do Louro”, “Grupo Carioca e “Pessoal do Bloco”. Todos os registros requeridos pela firma *Irmãos Faulhaber & Cia* para os discos *Favorite Record* na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro aparecem como tendo sido gravados entre os anos de 1911 e 1913 nesta coleção. Os cessionários dos discos *Phoenix* foram Julio Böhm & Cia. com prensagem na Alemanha. Contudo, na coleção em questão a autora chama à atenção que existe um único disco *Phoenix* gravado com *Carinhos Santos* (Schot.) e fabricado por Severio Leonetti que, de acordo com Paixão Côrtes, foi o segundo fabricante de discos no Brasil.

Julio Böhm era cunhado de Fred Figner e proprietário da Casa Edison em São Paulo junto com seu sócio, Gustavo Figner, irmão de Fred. Os discos *Phoenix* destinavam-se à Casa Edison paulista. Os discos desta gravadora têm no repertório principalmente músicas interpretadas por grupos de chorões cariocas como o “Grupo do Louro” e “Caravana de São Christovão”, mas também aparecem compositores paulistas nestas gravações. De acordo com os registros, todos os discos *Phoenix* foram gravados em 1914.

Esta coleção possui 72 gravações de “música vocal”, que define o universo de estudo, análise e performance deste trabalho. Estas gravações estão divididas nos seguintes “gêneros musicais”: arranjos cômicos, batuque sertanejo, canções, fado, modinhas, lundus, sambas e serenatas. Duas foram gravadas pela *Columbia Record*, 46 pela *Disco Odeon/Odeon/Odeon Record*, 13 pela *Favorite/Faulhaber*, 11 pela *Phoenix*. Mantendo assim a mesma relação quantitativa do total de músicas gravadas por gravadoras.

As classificadas como modinhas são as que aparecem em maior número, havendo 30 delas, e sendo sua grande maioria gravada pela *Odeon*. Segundo o próprio catálogo de Lamas (1997), e suas notas de rodapé que foram acrescentadas por Zamith (2011:entrevista) algumas destas modinhas tentam fazer uma relação com a cultura portuguesa como é o caso de “Doncella” (FR 1-455156) e “Loiras Tranças” (FR 1-455148), ambas gravadas pela *Favorite Record*, onde os intérpretes Zeca e Orestes de Matos, respectivamente, cantam como Lusitanos, de acordo com Dulce Lamas em seu catálogo feito a partir de suas fichas. Já em “Saudades da Terra” (OR 10321), gravada pelo *Odeon Record*, e interpretada por Bahiano, explicita a cultura através da temática. As modinhas que foram gravadas no Rio Grande do Sul são em sua maioria interpretadas por Xirú e acompanhadas por violão. Em seu catálogo, Dulce Lamas explica o uso deste instrumento nas modinhas

“É necessário lembrar que, nessa época, não se criavam modinhas de feitura rebuscada, como o faziam os compositores do I ou II Impérios. Elas eram destinadas aos salões e seus autores compunham tanto música para ofícios religiosos quanto para ópera, como é o caso de José Maurício, Carlos Gomes, e outros. A modinha no segundo decênio do século, deixa de ser elitista e torna-se, acompanhada do violão, um gênero de música de serenata, cultivada pelos segmentos mais modestos da sociedade, e, assim, se transforma em plebéia, popular” (Lamas, 1997:217).

Apesar da linguagem, que hoje em dia pode ser considerada um pouco depreciativa e preconceituosa, podemos entender que a modinha passa a usar o violão como instrumento de acompanhamento e a ser praticada não apenas por uma elite, mas também pelas classes mais

desfavorecidas. Através desta constatação podemos notar a circularidade cultural que a música, por ser uma expressão artística fluida e difícil de conter, proporciona. Uma vez que estas músicas gravadas eram destinadas à classe média alta, ou seja, à burguesia emergente, por que utilizar uma linguagem, no caso a modinha com voz e violão, que pertencia supostamente às classes menos abastadas?

Continuando com a referência a Portugal, há na coleção a gravação de um fado intitulado “Fado dos Desejos” (CR 12208-1-1) gravado pela Columbia Record, de autoria de Chiquinha Gonzaga e cantado pela chamada cançonetista portuguesa Delphina Victor.

“A influência da cultura portuguesa na música popular brasileira foi muito expressiva na segunda década do nosso século, na fase da industrialização, ou seja, da fabricação do disco no Brasil. Para a verificação de tal fato, é suficiente que se consultem catálogos da Casa Edison ou, até mesmo, o primeiro da Columbia Record, publicado em 1912. Neles se destacam seções com relações de músicas portuguesas, como fado, canções, etc.” (Lamas, 1997:218)

Os Lundus desta coleção são seis. Neles podemos notar que nas gravações destas épocas era comum reaproveitar a mesma melodia de música em outra sem ter muitos problemas com questões de direitos autorais, já que não era devidamente regulamentado. É o caso, por exemplo, de “Chegou do Matto” (DP 70661) de Pedro Souza gravado pela *Disco Phoenix* que aproveita a melodia do também lundu “Batuque na Cozinha” (FR 1-455157) de José Xavier Lima gravado pela *Favorite Record*. O primeiro é interpretado por Tomaz Souza que canta fazendo uma voz de caráter humorístico e emite um som como se estivesse pitando o cachimbo, a música fala de um possível escravo que chegou do mato cansado e que quer ter alguma relação afetiva com sua sinhá, segundo o catálogo ele tenta imitar um preto velho, o que é bastante plausível.

No Lundu “Garage” de José Serrano, cantada por Serrano e acompanhada por violão, Dulce Lamas diz possuir um ritmo estranho ao lundu, uma vez que possui o compasso ternário. Podemos notar então a sua concepção do que é lundu é um pouco limitada às características musicais como o compasso. Ela também fala, se referindo a todos os lundus da coleção, que eles possuem “estrutura singela e tendem para uma forma binária” (Lamas, 1997:218) e ainda acrescenta que algum deles deveriam ser considerados “arranjos” e não lundus, pois possuem partes faladas intercaladas com cantadas como é o caso de “Batuque na Cozinha”. Bem, na época em que essa coleção foi agregada ao CPF, o seu acervo fonográfico constava apenas de músicas da tradição oral como aquelas “coletadas” por Luiz Heitor, que constavam mais de

300 gravações em disco, realizadas em Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944), Rio Grande do Sul (1946) que foram publicadas, em catálogos separados por estado, pelo próprio Luiz Heitor assim como pela professora Henriqueta Rosa Fernandes Braga e Dulce Martins Lamas.

Era evidente que a atividade em destaque do CPF era a chamada “colheita” de repertório folclórico e a gravação de discos desse repertório, até mesmo porque, como já foi dito anteriormente, tinha-se como objetivo formar compositores eruditos que utilizassem a produção dos artistas populares como matéria-prima para suas composições. Este era o plano de nacionalização da música desenvolvido por Mário de Andrade e aceito e difundido entre os modernistas. Barros (2009) explica como seria esse processo a partir de leituras de Travassos (2003) e do próprio Andrade (1972)

“O compositor deveria se apropriar dos elementos característicos da música popular; desenvolver uma intensa intimidade com a música popular, ao ponto de tornar estes elementos algo espontâneo na sua criação musical. Isto seria feito através de um processo de aculturação dos compositores. Estes deveriam se permitir um contato intenso com a música folclórica [...] deveriam desenvolver uma militância em prol da nacionalização, “sacrificando impulsos expressivos” e dedicando-se ao estudo da música folclórica, feito através da sua coleta, notação musical e análise [...] Em seguida, o compositor reproduziria racionalmente, na sua própria criação musical, elementos característicos encontrados na música folclórica. Após incorporar estes elementos e torná-los inconscientes na sua escrita, o compositor estaria apto a elaborar e produzir música nacional de “nível artístico”, capaz de fazer frente à produção musical européia” (Barros, 2009:53)

A este ideal nacionalista juntava-se uma visão, quase mítica, sobre as expressões culturais dos chamados “primitivos” ou daqueles que se acreditavam ter menos contato com a “civilização”. Estes “povos” seriam dotados de uma aura de autenticidade e pureza que deveriam ser preservadas e ao mesmo tempo utilizadas para que a expressão individual do compositor da academia fosse a expressão da nação. Luiz Heitor compreendia o processo de transformação da música “tradicional” brasileira e o acha inevitável, porém prejudicial. Portanto o seu papel, assim como de outros folcloristas, seria não deixar morrer esta tradição testemunhada por eles que seria a legítima. Compartilhava da visão muito corrente na época, e que foi um pouco herdado pela sua aluna e depois colega Dulce Lamas, de que o contato das tradições musicais brasileiras com os meios de comunicação que surgiam era uma ameaça de “corrupção ou de deliquescência neste mundo vertiginoso em que vivemos” em suas próprias palavras (em *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*) citadas por Zamith (2008:48)

“O rádio, cuja força de penetração não conhece limites, se encarrega de propagar o seu tipo de música urbana pelos sertões afora [...] Tudo isso não podemos evitar mas devemos precaver-

nos contra o reflexo dessas modificações na linha sensibilidade do folclore [...] Cumpre-nos, portanto, tomar as medidas necessárias para remediar a transformação ou desaparecimento da arte popular tradicional que estamos testemunhando. Temos que proceder ao arquivamento do que ainda resta para servir de amostra aos pósteros e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor compreender o processo de transformação do homem brasileiro e de sua música” (Zamith, 2008:48).

Logo, e de acordo com esta forma de ver, as manifestações “folclóricas” expressariam a alma, a personalidade, a essência do povo brasileiro, “seriam o núcleo da identidade da nação” onde aspectos instintivos provenientes do inconsciente podiam ser encontrados (Barros, 2009:55). Era essa expressão, que acreditava-se livre da individualidade subjetiva burguesa, que poderia e deveria ser transformada pelos “artistas”, no caso “compositores”, em arte erudita, moderna e nacional. “A fórmula ‘lirismo + arte = poesia’ daria lugar a uma nova concepção no plano de Mário: ‘expressão instintiva do povo + trabalho consciente dos artistas = arte moderna nacional’” (Barros, 2009:55).

Dentro desta perspectiva, que hoje em dia soa, ao invés de dignificante da cultura popular como se achava na época, um tanto etnocêntrica, já que não considera as expressões populares como arte nem seus agentes como artistas e criadores dignos, parece um pouco contraditório o armazenamento de música popular urbana no CPF. Ou ainda, uma vez que além de não pertencer à mítica música folclórica rural, esta música se inscrevia no nicho propagado pelos meios de comunicação em massa e, portanto, era responsável pela *contaminação* da “música autêntica”, ao mesmo tempo que também não serviria de matéria prima para os compositores eruditos, não seria considerada perda de tempo e energia, a catalogação e pesquisa intensa sobre esta coleção,?

Voltaremos a essas questões ao final do capítulo, pois acreditamos que até lá teremos mais subsídios para discuti-las. Entretanto, é válido adiantar, que por outro lado, o próprio Mário de Andrade admitia em seus escritos, a influência que essa música popular urbana do final do século XIX e gravada no início do século XX possuía das músicas rurais. Porém os estudantes teriam disponíveis as próprias músicas folclóricas e era com essas que Luiz Heitor e depois Dulce Lamas baseavam suas aulas de Folclore Nacional, produzindo fichas de transcrição. O que Mário de Andrade acaba por admitir é a inevitabilidade de certa prática musical ter contato e influência de outras, por mais “afastada da civilização” que esteja a troca sempre

acontece. Seja da música urbana “contaminando” a folclórica, seja da folclórica “enriquecendo” a urbana, ele acreditava.

Luiz Heitor em suas pesquisas de campo nos anos 1940, antes mesmo da transferência da “Coleção” para a Escola Nacional de Música, acabou por encontrar e registrar “música popular urbana”. Em sua primeira viagem, para Goiás, ele escreve que encontrou um violeiro tocando chorinho. Em uma entrevista realizada com o professor Samuel Araújo, atual responsável pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, ele conta como isso foi registrado no catálogo de Luiz Heitor correspondente a Goiás, apontando o tom de desapontamento em que Luiz Heitor escreveu sobre esses registros. Provavelmente por esperar encontrar algo mais “puramente tradicional”, e ter se deparado com uma realidade em que as músicas de “origem rural” já estariam um tanto “contaminadas” pela música popular que era propagada pelo Rio de Janeiro.

Notemos também que a “Coleção” chegou na Escola de Música, apesar das dificuldades, nos anos de 1940, mas sua catalogação apenas começou nos anos de 1960-1970. Para compreendermos a função, a importância e o desenvolvimento desta coleção dentro do acervo do CPF, assim como para a instituição e para o Rio de Janeiro como um todo, iremos situar Dulce Lamas na história da etnomusicologia brasileira e na história do próprio CPF. Sendo a professora Dulce Lamas a principal responsável, e encarregada de pesquisar, catalogar e publicar sobre a “Coleção de Música Gravada na Segunda Década do Século” XX e sua parceira de trabalho, a própria Rosa Zamith, torna-se também necessário compreender os métodos e concepções utilizados por elas.

Em sua entrevista, Rosa Zamith deixou bem claro essa importância da compreensão do processo metodológico da organização e formulação do catálogo da coleção, ainda se referindo à minha primeira pergunta.

“Eu acho [...] muito importante que você saiba o procedimento metodológico que existe [...] como isso foi construído. Então era assim, [...] ela [Dulce Lamas] organizava essas fichas a partir dos campos de classificação estabelecidos pelo Luiz Heitor. Então a Dona Dulce dizia: ‘Vamos arrumar agora [...] pela entrada de [...] gravadoras. Pegava todas as fichas, seguindo as fichas, organizava [...] agrupando as gravadoras e pela numeração cronológica. Aquilo tudo era batido à máquina pela Dona Dulce que fazia aqui e também na casa dela, porque às vezes não tinha tempo. Tinha [...] uma cópia naquele tipo de carbono, com aquelas folhas fininhas [...] e ela então batia isso, eu conferia algumas coisas que batia quando víamos problemas. [...] quando ela dizia: ‘agora a gente vai arrumar por gênero musical.’ Eu pegava todos os discos e juntava as polcas, as valsas, não sei o quê e estabelecia a ordem alfabética dentro deste critério.

Depois ela dizia uma outra entrada: ‘grupos instrumentais’... A bem da verdade, a matriz do trabalho não era uma base de dados como hoje facilmente se tem [...] essas fichas elas eram reorganizadas a partir de cada campo que se queria bater [...] aí ‘desmancha tudo agora vai agrupar’, eu agrupava, amarrava tudo pelos cantos pra que aquilo não saísse [...] da ordem. Então, por que é importante [...] saber isso? Eu posteriormente trabalhei [...] realmente com base de dados. [...] E essa minha experiência de trabalhar com banco de dados [mostrou] como é fácil da gente identificar problemas [...] As bases de dados [...] vieram trazer alguns problemas, mas vieram trazer muitas facilidades [...] talvez, por exemplo, se todas as notas de rodapé desse catálogo tivessem um formato de um campo de observação, talvez por ali, cruzando essas notas de rodapé pudesse se chegar a conclusões que não foram possíveis devido ao formato, ao procedimento metodológico do trabalho [...] independente disso eu acho que o trabalho que ela fez é assim precioso [...] ela foi uma batalhadora” (Zamith, 2011:entrevista).

3. 3- Dulce Lamas: Fidelidade e Continuidade

Um arquivo ou coleção é construído e mantido de acordo com as pessoas que os criaram e cuidaram. Logo, é necessário compreender esta constituição, assim como os métodos e processos de seleção e organização utilizados. Barros (2009) utiliza-se da teoria de Castro (2008), ao propor a desnaturalização de uma “visão ingênua” em relação ao acervo através da compreensão da gênese do espaço (Barros, 2009:32). Por isso no início deste capítulo tentamos contar rapidamente em que contexto o CPF se originou. No entanto, acreditamos que esta desnaturalização pode ocorrer não apenas em relação ao aspecto físico do acervo como um todo, mas também em relação à catalogação e pesquisa da coleção. Já que, dentro desta mesma lógica, podemos afirmar que essa coleção e a maneira como ela foi exposta e trabalhada também resultou do que Castro (2008) chama de processos de seleção superpostos. Ou seja, o que se prioriza, o que é citado, o que é categorizado, o que tem importância de constituir uma memória e aquilo que pode ou deve ser silenciado passa pela escolha do responsável pelo acervo. É um processo seletivo em que o arquivista mantém um diálogo com os documentos para gerar um outro documento, neste caso as fichas e depois o catálogo, para que estes dialoguem com as demais pessoas da sociedade.

Para entender o processo da catalogação, por Dulce Lamas, da “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX, precisamos compreender quem é esta mulher enquanto acadêmica, professora, pesquisadora e arquivista. A fim de tentarmos alcançar melhor esta compreensão, foram realizadas leituras e análise de seus textos assim como uma entrevista com a professora Rosa Zamith. Esta última foi aluna de Dulce Lamas e depois se tornou professora assistente junto a ela. Rosa Zamith começou o trabalho como professora

no CPF em 1975 e permaneceu lá até 1994, quando se aposentou como professora adjunta, ela foi quem ajudou Dulce Lamas na pesquisa e catalogação da coleção aqui tratada.

Em relação às sociedades estudadas nos seus textos e livros, Dulce Lamas prioriza as brasileiras, no entanto com manifestações chamadas por ela de folclóricas. Está muito interessada em entender e averiguar as origens dos festejos, das letras e melodias das músicas. As pessoas investigadas não são vistas como investigadoras, portanto não se trata de uma abordagem dialógica, até porque, muitas destas publicações datam antes dos anos 1980, logo a visão de dialogia na antropologia e etnomusicologia ainda não havia sido implementada. São chamadas de “informantes” as pessoas eleitas a transmitir a informação local. No entanto, como é no caso do livro *Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas* (1978), apesar do aparente anonimato das pessoas locais ao longo do texto e das legendas das fotografias, exceto, claro, do informante, alguns elementos têm os nomes citados devido a um caráter de prestígio popular ou relação deles com o meio “erudito”. Este é o caso, por exemplo, da ensaiadora das “Pastorinhas de Itacuruçá” que era também Professora do Conservatório Brasileiro de Música, revelando sua visão sobre a importância de uma aprendizagem formal em música na frase “A ensaiadora, precedendo a uma família de musicistas, nisto muito contribuía para o brilhantismo das apresentações” (Lamas, 1978:71).

Os trabalhos de Lamas possuem uma etnografia muito descritiva, onde a transcrição de cada canção, assim como as letras e as principais movimentações ocorridas nos dias observados são colocados na íntegra no corpo do texto, ocupando assim a maior parte deste e obtendo uma grande importância. Apesar de dizer quando o trabalho de campo foi realizado, a escrita etnográfica é generalista como se aquilo que foi documentado ocorresse sempre daquela maneira. Pelo que se pôde notar, o objetivo do trabalho de campo era, em geral, de registrar uma ocorrência afim de que ela não desaparecesse, talvez por isso o extenso trabalho de transcrição. Nenhuma transformação era visada com o trabalho de campo, pelo contrário, a principal meta era a manutenção daquilo que ainda era “puro” e “autêntico”. Estes termos inclusive eram utilizados pela autora, como nas citações abaixo, pertencentes ao mesmo livro supracitado. A primeira ao falar sobre a distinção do termo Lapinha e Pastoril no Rio Grande do Norte e na Paraíba, e a segunda se referindo à apresentação das “Pastorinhas de Itacuruçá” em 1966:

1ª. “A primeira denomina os grupos mais autênticos que possuem verdadeiramente espírito religioso, enquanto o último vai convergindo para o espetáculo profano, picaresco, sem qualquer motivação sacra” (Lamas, 1978:30-31)

2ª. “[...] espetáculo magnífico de ingenuidade, pureza e religiosidade cristã” (Lamas, 1978:69)

Em sintonia como um posicionamento ideológico comum da época, condizente com uma visão purista e ontológica da cultura, Lamas via a tecnologia como algo ruim, já que a urbanização e a industrialização teriam contaminado a “pureza” do “povo”. Neste mesmo livro, fala sobre as “Pastorinhas do Egito” e refere o fato de grande parte das mães e responsáveis pelas meninas e adolescentes não se interessarem mais em colaborar. Lamas responsabiliza os novos meios de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão, por essa falta de interesse. (Lamas, 1978:35)

Também não existe nenhuma citação direta nos textos e a subjetividade não é nenhuma vez abordada como fator de relevância. O texto desse mesmo livro (*Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas*, 1978) inicia com uma introdução, em que mostra claramente a importância para a autora da origem dos pastoris, presépios e lapinhas. Muitas vezes, ao longo do de sua escrita, diz que certa melodia ou modulação não seria “típica da cultura folclórica”, portanto deveria estar ali por outras influências.

“Neste documento musical observa-se que a solista canta uma melodia, inteiramente diferente da do grupo. E, ainda, faz uma modulação para fá menor (tom afastado de si bemol) nos dois últimos versos, fato que não é comum em música folclórica, podendo-se também verificar que a parte modulante não apresenta a sensível. É uma escala exacordal” (Lamas, 1978:41). (sobre a canção Anjo da Guarda das Pastorinhas do Egito que começa em si bemol e depois sofre a modulação por ela descrita.)

Apesar desse discurso que parece ser um pouco discriminatório e classificatório, como se existisse uma barreira clara entre cultura *folk* e cultura popular, a autora conclui que as manifestações de tradição oral estão em constante mudança e recriação. Vê-se que é uma pessoa de transição: uma acadêmica em sintonia com a versão moderna de etnomusicologia, mas com alguns preceitos do passado designadamente os associados à “autenticidade”.

“Mas, apesar da variabilidade, da adaptabilidade natural, proporcionada pela transmissão oral, espontânea, que caracteriza a cultura do ‘folk’, essas melodias se preservam com toda doçura, singeleza, ingenuidade, pureza, que determinam os cantares das celebrações natalinas” (Lamas, 1978:158).

Um de seus artigos intitulado *Folk Music and Popular Music in Brazil* datado de 1955 tem como objetivo distinguir e estabelecer critérios para a separação entre a música popular e a música

folclórica no Brasil. Explicita bem sua visão da formação cultural brasileira, com clara herança do Estado Novo, sobretudo assente no conceito de “democracia racial” com base na composição tri racial do povo brasileiro (índio + negro + europeu), refletindo suas características na cultura e na música. Neste texto a autora legitima o Brasil apenas depois de sua “descoberta” pelos portugueses, leva em consideração apenas a cultura “oficial” do Brasil como nação, mesmo que inicialmente o Brasil tenha sido uma colônia de Portugal e não propriamente uma nação. Fala como se a partir do momento de sua descoberta o país passasse a ter então a sua cultura como hoje a conhecemos, que seria bem diversificada devido a sua formação mista.

“Sua cultura como nação apenas começou depois do seu descobrimento, e seus habitantes aborígenes foram substituídos por, predominantemente, europeus portugueses, quem mais tarde foi juntado aos negros da África, e finalmente, em um grau menor, por asiáticos. É então compreensível que o caráter do povo brasileiro apresente facetas variadas e esteja continuamente num estado de fluxo (mudança constante)” (Lamas, 1955:27, tradução minha).

Acredita na possibilidade de uma definição unificada de folclore através do estudo comparativo, apesar de citar Mr. Douglas Kennedy, de Londres, que acredita que as pessoas são influenciadas pelas condições de seus próprios países para determinarem o que é folclórico e o que é popular. Tem a opinião de que “apenas através do estudo comparativo baseado nas condições de cada povo poderemos alcançar uma definição satisfatória e unificada de folclore” (Lamas, 1955:27). Nota-se, portanto que Lamas está de acordo com o que a etnomusicologia da época priorizava. Na verdade a etnomusicologia não havia se configurado como campo de estudos no Brasil, nem mesmo este termo havia sido cunhado por Merriam quando Dulce Lamas começou o seu trabalho como técnica no CPF, muito menos à época de sua inauguração. O que havia eram os estudos de folclore, e por essa razão se chamava à instituição que os tutelava Centro de Pesquisas Folclóricas e à disciplina associada, Folclore Nacional. Como já foi dito, na criação do CPF notamos um quadro político no Brasil pós semana de 22⁷, ou seja, após a fase inicial do modernismo. A idéia da construção da disciplina folclore, no início do século XX, era servir de subsídio para a “música erudita”, ou seja, coletar

⁷A Semana de 22, também chamada de Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922. Esta semana foi um marco no modernismo brasileiro por representar uma renovação de linguagem, na busca de experimentação, na liberdade criadora da ruptura com o movimento artístico em voga – o parnasianismo. No entanto o modernismo Brasileiro, principalmente em sua 1ª fase, possui um caráter extremamente nacionalista voltado ao primitivismo e busca de inspiração nas “raízes” para concepções artísticas inovadoras. Participaram da Semana nomes consagrados do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, entre outros.

melodias, ritmos, canções, harmonias com “características verdadeiramente brasileiras” que servissem de material primário para as composições nacionalistas das pessoas da academia. O acervo, neste sentido, era mais uma fonte de recursos do que objeto de estudo.

Quando Luis Heitor inaugurou o CPF na ENM, em 1943, era este o panorama encontrado no Rio de Janeiro. Ou seja, a Escola de Música estava junto aos ideais do governo, e trabalhando em prol deles. Este quadro apresentado estava inserido nos ideais do Estado Novo, regime ditatorial de Getúlio Vargas, e Dulce Lamas ao entrar no Centro de Pesquisas Folclóricas vivencia o seu reflexo. No entanto, a época de Dulce Lamas no CPF era um outro momento, onde a representação do “tipicamente nacional” vai sendo eclipsada e perdendo o prestígio. O Governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961) visava o progresso, havia ênfase no futuro, o lema era cinquenta anos em cinco. A capital federal deixa de ser o Rio de Janeiro e passa para a recém construída Brasília.⁸ Neste quadro tudo que era rural ou considerado folclore era também sinônimo de atraso, o objetivo era modernizar. Os estudos folclóricos ou etnomusicológicos eram muitas vezes usados como uma maneira de dialogar com as pessoas que moravam em zonas rurais. Através de projetos de registros da música, e demais manifestações artísticas e culturais dos locais, o folclore passou a ser usado como moeda de troca para modernizarem essas zonas mais afastadas dos centros urbanos, que não mais simbolizavam a “identidade” da nação em sua forma mais autêntica. No entanto, em 1958, com a força que os folcloristas tinham ganhado no governo anterior, e com o crescente apelo dos mesmos, foi viabilizada a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão executivo ligado ao Ministério da Educação, o que possibilitou a criação da *Revista Brasileira de Folclore* dentre outros feitos. Com o golpe da ditadura militar em 1964 a situação do campo do folclore ficou ainda mais prejudicada, as atividades da Campanha não foram totalmente encerradas, mas amplamente reduzidas, fazendo com que o folclore outrora tão valorizado como instrumento de poder do governo ditatorial de Getúlio Vargas, agora fosse totalmente eclipsado nesta nova ditadura.

Segundo Rosa Zamith, no entanto, o CPF nunca foi devidamente valorizado pelo corpo docente da Escola Música da UFRJ. Perguntei qual ela achava que era o papel do acervo do

⁸ Brasília foi construída em três anos e dez meses, através de um projeto do presidente Juscelino Kubitschek e fundada em 21 de abril de 1960 com o objetivo de desenvolver a região central do país e afastar o centro das decisões políticas de uma região densamente povoada como o Rio de Janeiro.

LE para a Escola de Música. Ela respondeu: “Para Escola de Música? [...] Para quem da Escola de Música (risos), agora começou...” Delimitei então para os alunos

“Pro aluno acho importantíssimo [...] eu acho que os alunos terem acesso a esse material é a capacidade de pensar música de outra forma. É conhecer outros universos musicais. Os alunos que passaram por aqui seja na época de Dona Dulce, seja na minha época e certamente agora na época de Samuel, são pessoas que vão pensar música de outra maneira. [...] dentro do conjunto da Escola isso aqui sempre foi uma ilha [...] as pessoas diziam [...] ‘a gente entra aqui, isso aqui é outra coisa’. Então assim, eu acho muito importante que exista esta outra coisa aqui dentro [...] enorme importância que eu vejo nisso aqui como espaço e reflexão, como espaço de audição, como espaço de compreender a música como cultura né [...] para a formação dos alunos eu acho assim... aqui tem o coração da Escola, porque aqui você tem não só o acervo como você tem um professor que coordena isso, a capacidade de reflexão e a capacidade de discussão” (Zamith, 2011:entrevista).

Porém articulando seu raciocínio ainda sobre a mesma pergunta ela continuou a dizer

“Não sei se mudou, mas eu acho que essa importância nunca foi dada historicamente, nunca foi dada em nenhum momento pela Escola de Música como um todo. [...] Então quem acaba dando essa importância são os alunos. Quem passa aqui sabe enxergar a importância né... Mas assim eu... eu acho que a Escola como um todo nunca conseguiu [...] entender né, o valor disso no que tem aqui dentro. Infelizmente (risos)” (Zamith, 2011:entrevista).

Pode-se notar nos escritos de Dulce Lamas, que apesar de se preocuparem em incidir sobre o que “é brasileiro”, e mostrar uma perspectiva nacionalista que busca a “ingenuidade e pureza do povo”, mostram também uma visão evolucionista, remetendo à importância das origens, que no caso de seus trabalhos, priorizam as portuguesas. Ela estava em plena atuação quando o termo e o paradigma da etnomusicologia surgem no panorama internacional e mais tarde no nacional. Portanto Dulce Lamas viveu em uma fase de muitas transformações inclusive uma que ainda é considerada o marco do início do que podemos chamar de etnomusicologia moderna que coincide com a apresentação do livro de Alan Merriam (1964). É interessante notar esta visão de pureza do rural, da contaminação por parte do urbano, (também muito presente nos discursos de Luiz Heitor e Mário de Andrade) de uma certa repudição da lascividade, porque nos leva a perguntar qual terá sido o motivo que levou esta mulher a despender tanto tempo e recursos, inclusive pessoais, para uma coleção cujo conteúdo é formado por gravações quase que exclusivamente urbanas e muitas delas com temáticas de duplo sentido e lascivas? Seria para exatamente poder medir essa influência nos locais que estavam sendo “contaminados”? Segundo Rosa Zamith ela teria despendido tanto esforço neste trabalho devido a sua devoção a Luíz Heitor. E uma vez que este saiu do Brasil, deixando esta coleção ao seu cuidado, era isso então que deveria ser feito.

Em seu texto no qual tenta distinguir música folclórica de popular a *Carta do Folclore Brasileiro* já havia sido aprovada – no primeiro Encontro Brasileiro de Folclore em 1951. Este documento definia o fato folclórico pela sua natureza coletiva, seu anonimato e a característica de ser popular significativamente, mas não necessariamente tradicional (Ó Giolláin, 2000:90). Neste encontro, inclusive, o presidente Getúlio Vargas, desta vez em regime democrático, foi convidado de honra e a ele foram feitos apelos para que apoiasse a “herança folclórica” do nosso país e protegesse as “artes populares”. Dulce Lamas cita a *Carta do Folclore Brasileira* e justifica sua definição do que é folclore pelo fato do Brasil se diferenciar dos exemplos clássicos de integração nacional européia e asiática e conclui que “A sociedade brasileira revela um processo acultural, até mesmo transcultural, no qual a contínua mudança e mistura de raças resultou num panorama cultural caleidoscópico” (Lamas, 1955:27, tradução minha).

Enfatizando o campo musical, Lamas diz que “as formas são tão variadas que é difícil dizer precisamente quais são as características da nossa música folclórica” (Lamas, 1955:27, tradução minha). E o mais interessante, talvez, é o gênero musical que ela usa para exemplificar essa variedade que leva à dificuldade de classificação, pois utiliza o samba, que como sabemos possui muitas “variantes urbanas” o que poderia significar “contaminado” para ela. A autora sinaliza bem que a própria palavra *samba* pode significar um local para dança ou uma dança específica com música específica, como também uma forma musical binária, e, o que ela diz ser o caso do Rio de Janeiro, um termo geral para música popular e também para uma forma específica de dança de salão dançada em pares, ou seja, dependendo da região ou espaço a mesma palavra possui designações diferentes. Portanto, esta observação não é convergente com sua opinião de classificação das “músicas vocais” da “Coleção”. Muitas vezes Lamas discorda com a classificação dos gêneros musicais que vinham escritos ou anunciados nos discos e coloca em seu catálogo o que seria a determinação “correta” e justifica-se baseada sempre em características musicais comprometidas. Na verdade, Lamas não procura saber se aquela terminologia era usada naquela época ou em um outro local para diversos tipos de música que em seu tempo já estava categorizado de uma outra maneira.

Neste texto *Folk Music and Popular Music in Brazil* (1955) dá para notar claramente seu dilema em aceitar as músicas tocadas pela rádio, impressas e gravadas como sendo folclóricas. Ela diz primeiramente que

“[...] a música folclórica é inata ao homem iletrado, formulada em sua mente pelos ecos dos seus próprios antecedentes, e corresponde às tendências estéticas do seu estrato social. Agora vamos considerar a música popular, isso é, música produzida por compositores em ciclos semi-letrados. Algumas dessas músicas podem encontrar aceitação entre as massas, mas suas raízes não estão em seu ambiente social. Ela pode ser impressa, gravada, tocada na rádio, cantada extensivamente pelas massas, mas em um certo tempo ela morre” (Lamas, 1955:28, tradução minha).

Lamas atribui ao inatismo de quem não sabe ler ou escrever precisando então utilizar da oralidade para compor, o sumo da definição da “música folclórica”, dizendo ainda que a estética destas músicas estaria estritamente relacionada com o seu estrato social. Por outro lado, a “música popular” seria feita por pessoas semi-letradas e não teria origem na cultura de quem a faz, por essa razão seria perecível ao tempo. É como se isto que chama de “música popular” não tivesse “raízes” culturais legítimas e conseqüentemente não perduravam no tempo e no espaço. Como pode haver uma música não influenciada pela cultura de quem a compõe? Hoje compreendemos de uma outra maneira, mas a música erudita então, naquela época, era considerada a “verdadeira música não baseada em cultura” – aqui entendida na perspectiva civilizacional e erudita – e por isso seria universalmente assimilada de maneira “unitária”.

A partir desta primeira constatação através da qual a autora infere o caráter perecível da “música popular”, entendendo-a como uma espécie de modismo, ela admite que existem algumas exceções. Mesmo que num alcance mais limitado, segundo Lamas, existiriam algumas melodias populares que acabavam por ser assimiladas pelas populações rurais, e através dessa assimilação ela passaria para o posto de “música folclórica”. Ela mesma diz que o Mário de Andrade chamava esse tipo de música de “espúrio folclórico” ou “música folclórica bastarda”, e não diz discordar desta terminologia, é apenas uma faceta que se verifica na “música brasileira”. Ou seja, “*Modinhas, schottisches, mazurkas* de origem popular, isto é, semi-letrada, entrou na memória coletiva, e sendo assimiladas e adotadas pelo povo, se tornaram indubitavelmente músicas folclóricas”(Lamas, 1955:28, tradução minha). Logo, o repertório da coleção, que é basicamente composta por esses gêneros citados entre outros com essa mesma característica, já pertenceria a esse folclore, porém menos genuíno que aquele gravado em pesquisa de campo nas áreas rurais. Fariam parte do tal espúrio folclórico que, apesar de ser de “qualidade duvidosa” não poderia ser ignorado, pois compunha de uma certa forma o universo “musical folclórico” brasileiro.

Esse tipo de juízo de valor sobre a qualidade das músicas diretamente relacionadas com seu grau de pureza pode ser constatado no parágrafo deste mesmo texto em que Lamas aponta a região do Nordeste brasileiro como local onde o material tradicional seria o mais rico. Põe a responsabilidade no mau clima da região em sua posição topográfica para dizer que lá existiu menos miscigenação racial e que, portanto, sua cultura seria mais homogênea. Como exemplo fala da música do sertão e como ela conserva os modos eclesiásticos. (Lamas, 1955:28) Em outro parágrafo complementa sua comparação cultural em termos qualitativos e ainda adiciona uma inclinação difusionista por dizer que “Do ponto de vista da tradição, o *romance* é a forma mais significante de música folclórica brasileira. Muitas destas baladas que desapareceram da península ibérica são mantidas vivas na imaginação dos habitantes do *sertão*” (Lamas, 1955:28, tradução minha). Outro exemplo de uma análise musical em que o “grau de folclorismo” é julgado aparece em sua publicação sobre *Relação do Discos Gravados no Rio Grande do Sul* (1959:105) onde diz que as melodias gravadas são bem elementares e características, no entanto as letras são de alta qualidade folclórica genuína.

Dulce Lamas, apesar de admitir que fatores culturais e políticos influenciam a música, tem a idéia, muito coerente com a época, de que a cultura em geral, e a música em particular, são conseqüências diretas de como o local foi colonizado, não dando muita importância ao que já existia antes disso. Toda esta análise inserida dentro do contexto político mostra que o conceito do que merece ou não ser estudado pela academia vai se transformando ao longo dos anos, assim como os paradigmas, enfoques e metodologias da ciência que hoje chamamos de etnomusicologia também. E ao mesmo tempo demonstra que, em termos do posicionamento acadêmico, o Brasil estava bem perto do que eram as preocupações de grande parte dos etnomusicólogos e folcloristas desse período no espaço internacional.

É importante ressaltar o enorme esforço empreendido por essas pessoas em relação a nossa cultura musical, mesmo que fosse sob um olhar que hoje pode se achar obsoleto. Algo que ficou evidente ao longo deste trabalho de pesquisa, tanto através dos textos publicados, quanto das entrevistas, das fichas batidas a máquina e com retificações a mão, assim como pela minha experiência como ex-aluna e pesquisadora do laboratório de etnomusicologia, é a luta que cada responsável pelo então CPF e agora pelo LE travaram e continuam travando para conseguir realizar o melhor possível dentro das condições existentes. Há até uma certa paixão explícita nos discursos, tanto sobre o que foi escrito pelo Luiz Heitor como nas falas da

Rosa Zamith e do Samuel Araújo, não deixando de mencionar a aluna que Julia Mendes Selles que também participou da pesquisa dando seu relato.

Luiz Heitor aceitou essa coleção na Escola de Música numa época em que o nacionalismo estava em alta, e que provavelmente essas músicas teriam algum valor dentro deste panorama do que era considerado brasileiro pelos acadêmicos e governantes, mas não tanto quanto suas gravações de campo que constituía o “genuíno folclore”. No entanto, ele mesmo, em 1987 no prefácio do catálogo, já expõe uma visão diferente daquela quando realizou suas pesquisas e fazia seus alunos aprenderem através de transcrições das gravações “puramente rurais”. Ele admite que esta música urbana foi deixada de lado pela academia, mas que naquele momento, já no final do século XX, não era mais assim.

“Valiosíssimas, também, para o conhecimento da nossa música popular urbana e dos seus representantes, entre os quais avultam figuras quase mitológicas, como Donga, Pixinguinha e outros mais [...] O catálogo deixou de ser uma simples relação de documentos sonoros gravados para transformar-se em obra de investigação, conduzida com rigor e constituindo achega importante para o conhecimento desse universo da música popular urbana, hoje em dia explorado com seriedade por especialistas da estatura de um Ary Vasconcellos, de um Jota Efegê, de José Ramos Tinhorão, e tantos outros cujas obras vieram esclarecer ou interpretar inúmeros aspectos do panorama geral da música brasileira, antes relegado à indiferença e ao olvido” (Prefácio de Luiz Heitor, 1987 In Lamas, 1997:13-14).

No entanto, nos dias de hoje, o que importa é sabermos o que podemos fazer com esta coleção e como, a partir dos pressupostos acima citados sobre a importância e função de acervos sonoros, iremos potenciá-la enquanto fonte de informação sobre o universo musical brasileiro do início do século XX.

3. 4- Circularidade Cultural no Repertório Vocal da “Coleção”: Rural e Urbano – O Que é Popular?

Como vimos, entre os gêneros de “músicas vocais” presentes na “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX alguns possuem característica da chamada música folclórica, rural e tradicional de acordo com Luiz Heitor e seu colega nacionalista Mário de Andrade. Carlos Sandroni (2011), em sua palestra dada no III Encontro da Palavra Cantada, referiu a existência de gêneros etnicamente marcados no repertório fonográfico comercial do início do século XX, como é o caso do lundu, do batuque e do samba. Esta marca étnica, para Sandroni, estaria presente, por exemplo, nos padrões rítmicos de acompanhamento, nos

instrumentos empregados, nos recursos poéticos assim como nas características da *performance* vocal.

Luiz Heitor, assim como Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga, utilizou-se de um arcabouço teórico-metodológico para determinar o que seria produção genuinamente nacional. Todos eles visavam uma certa cientificidade, e apesar das notas de campo muitas vezes possuírem traços que hoje poderiam ser considerados como não sistemáticos, existia essa preocupação com a coleta científica do material sonoro das várias regiões do Brasil, a fim de se ter um mapeamento musical do país. A música seria mais autêntica quanto mais afastada da urbanização e dos novos meios de comunicação de massa. Segundo o próprio Mário de Andrade, nessa segunda década do século XX, a música de caráter realmente brasileira seria aquela que não era mais indígena, nem européia, nem africana, portanto não se configurava apenas como uma adaptação das fontes, mas sim uma criação genuinamente nacional. Gonçalves em sua dissertação nos lembra que essa “seleção meticulosa das manifestações culturais ‘nacionais’, decorrente da perspectiva teórica que adotavam, fez com que estes pesquisadores rejeitassem parcelas significativas da produção musical das cidades brasileiras” (Gonçalves, 2006:8).

Em sua coleção discográfica particular, Mário de Andrade, que em muito inspirou Luiz Heitor, possuía além das gravações de música folclórica que ele mesmo realizou, outras gravadas pela indústria fonográfica que lhe teriam sido oferecidas. Gonçalves (2006) conta que Mário escrevia nas capas dos discos, as quais ele refazia com esse propósito, comentários críticos, alguns favoráveis e outros completamente não agradáveis como acontecia na maior parte das vezes (“ótimo [disco] pra quando precisar citar porcarias absolutas” Gonçalves, 2006:9). Isso mostra que apesar de serem mal vistas, e talvez não suficientemente respeitáveis para serem adotadas como referência nacionalista na academia, as músicas comerciais não eram completamente esquecidas por um dos principais responsáveis pela implementação do folclore como disciplina acadêmica. É claro que estas análises também visavam exatamente a não legitimação desta música que tanto ganhava força no Brasil principalmente depois dos anos 30 com a Rádio Nacional. Os raros casos de elogio seriam referentes a exemplos que segundo o autor “resguardavam maior pureza”, ou seja, e na sua perspectiva, mais características rurais.

“[...] vez por outra, mesmo em sub-música, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento

desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação” (Andrade, 1963:281).

Até agora pudemos notar uma circularidade cultural entre o meio rural e o urbano. A própria formação dessa “música popular urbana” advém desta influência de práticas mais afastadas do centro. E também, como já vimos o caminho inverso, ou seja, da música urbana passar a ser incorporada no repertório do meio rural, mesmo que de uma maneira ressignificada.

Circularidade Cultural foi um termo utilizado por Ginzburg (1987) para designar o influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica. Influenciado por Mikhail Bakhtin (1987) que via a cultura popular em constante diálogo, interpenetração e ressignificação com as formas de expressão de elite e vice-versa. Neste contexto histórico das primeiras décadas do século XX podemos notar diversas maneiras de diálogo, interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e camadas sociais subalternas, assim como outras mais complexas. Seria mais recomendado, neste trabalho, falarmos em culturas populares, uma vez que as classes subalternas e dominantes se apresentam de diversas maneiras em inúmeros contextos, construindo relações de poder multifacetadas, em que a distinção entre duas culturas apenas (elite X popular) não atenderia à realidade. Isto, no entanto, não significa uma visão interclassista, apenas que existe diversidade cultural dentro das classes e que as relações de poder não existem em apenas dois níveis.

Se voltarmos para a formação da indústria fonográfica no Rio de Janeiro, que é o momento histórico das gravações da coleção, iremos perceber também outros níveis de circularidade. Para tal, proponho um breve histórico da formação desta indústria que em muito influenciou a sensibilidade musical da modernidade no Brasil.

3. 5- “Música Popular Urbana Carioca” e a Construção de um Novo Processo de Identificação Nacional

A Casa Edison foi uma das maiores responsáveis pelas gravações da chamada “música popular urbana brasileira” no início do século XX, e com isso promoveu e perpetuou composições e interpretações. Pode-se dizer então que desde o início da sua história foi estabelecida uma estreita relação entre a Casa Edison e a “cultura popular”. No entanto a Casa Edison tinha

uma atividade puramente comercial, e Figner, por toda a vida, não se propôs a nada mais que isso (Franceschi, 2002:51).

Apesar do desgosto dos folcloristas e intelectuais nacionalistas em relação a essa música da cidade ela perdurou e se acentuou ainda mais com a chegada da gravação elétrica e a difusão radiofônica, como podemos ver na citação a seguir:

“[...] sub-música, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe” (Andrade, 1981:281).

Foi esta música considerada por eles “vulgar” e “pobre” que as gravadoras acabaram por definir como “música popular” do Brasil. E, de acordo com Gonçalves (2006:9), passou a ser sinônimo para o público geral de “nossa música” de acordo com a denominação dos documentos escritos na época.

“Os primeiros 25 números da revista [*Revista Phono-Arte*] traziam uma seção intitulada “A nossa música”, em que os editores comentavam a respeito das músicas brasileiras lançadas em partituras. A partir do número 25, a seção foi substituída pela seção “Gravação nacional”, em que os editores resenhavam os discos nacionais” (Gonçalves, 2006:11).

Zan (2001) evidencia que a indústria fonográfica passou a ter na “música popular” o seu principal produto e que esta foi acompanhada pela fixação de uma gama de estilos e linguagens dotados de elementos relacionados com os suportes técnicos da sua produção. Por isso as pesquisas sobre música popular deveriam levar em conta as condições de produção fonográfica e sua relação com a indústria cultural. “[...] desde 1900-1902, há uma produção local de fonogramas que só fez crescer e cuja relação com a música popular local foi sempre de grande proximidade” (Marchi, 2009:1). Esta produção de fonogramas representa o início da indústria fonográfica no país, diante de um momento, segundo Marchi e Martins (2008), de consolidação de uma identidade nacional na nova república. Assim, em meio a tais circunstâncias políticas e sociais, a gravação e comercialização de discos no Brasil contribuiu para a valorização e caracterização da então “música popular urbana carioca”, em sua fase inicial, que também se consolidava como objeto de representação da nova identidade nacional (Marchi e Martins, 2008 e Zan, 2001)

De acordo com Marchi, o Brasil do início do século XX não apresentava, à primeira vista, um cenário convidativo a um negócio de tecnologia inovadora e razão tão moderna quanto o entretenimento musical urbano (Marchi, 2009:2). Ele questiona-se como um país agro-

exportador, como o Brasil do início do século XX, pôde ter sido um local para o estabelecimento e desenvolvimento de uma indústria fonográfica. E mostra como a modernização brasileira, iniciada com a proclamação da República e com as transformações culturais que se instalam nos centros urbanos do país, sobretudo no Rio de Janeiro, que era então a capital federal, em um período conhecido como *Belle Époque Tropical*, teve papel fundamental para o sucesso dos empreendimentos de Figner. “É somente à luz deste cenário que se pode compreender como uma indústria tão inovadora pôde se desenvolver em um país periférico na ordem econômica internacional da época” (Marchi, 2009:2).

Todavia, o fato da “música popular” local ser o principal produto da Casa Edison e da indústria fonográfica brasileira como um todo, não é assim tão óbvio, uma vez que o país se encontrava em plena *Belle Époque Tropical*. Este período, que data da proclamação da república em 1889 e vai até 1922 – quando ocorre a então semana de arte moderna e os ideais folclóricos nacionalistas de Mário de Andrade são propagados – pretendia anular tudo que tinha identificação com a cultura luso-afro-brasileira dos antigos regimes tanto imperial quanto colonial. A classe burguesa emergente do final do século XIX, elite peculiar criada pela economia cafeeira, seria, de acordo com Marchi, a grande responsável por esta modernização, e também por apresentar o país à comunidade internacional como uma nação moderna, isto é, liberal e capitalista, sem que alterasse fundamentalmente sua estrutura social, uma vez que o novo regime se constituía à margem das camadas populares e assim continuaria. “É na esteira dessa modernização conservadora que as reformas urbanas e o processo civilizador da *Belle Époque* carioca estão indissociavelmente relacionados” (Marchi, 2009:4). Ao consumir artigos importados, a nova elite estabelecia sua identidade “moderna” através da diferença em relação à antiga, tida com elegante, porém decadente. Assim, ouvir a máquina falante que tocava discos virou parte das novas atitudes obrigatórias para a burguesia. Porém “esta adoção de uma modernidade alheia e limitada revela, no fundo, a incapacidade dos estratos urbanos brasileiros de levar a cabo um projeto próprio de modernização” (Marchi, 2009:5).

Acerca da questão do repertório escolhido pela indústria fonográfica, Marchi e Martins (2008) nos colocam que apesar do desejo de europeização do Brasil nesta época, que inclusive negava manifestações “incivilizadas” da cultura local, havia paralelamente um interesse em construir uma identidade nacional própria, e que isso justificaria a escolha do repertório.

“Apesar dos efetivos esforços para apagar as lembranças do Império e criar uma nação mais moderna através da cópia da civilização segundo a concepção francesa, acreditando que isso garantiria o desenvolvimento econômico e moral do país, o movimento de grupos que se

articulam para construir uma identidade expressamente “nacional” não pode ser simplesmente desconsiderado. Na verdade, a busca por uma identificação nacional encontra no Romantismo suas mais manifesta e moderna acepção” (Martins e Marchi, 2008:17).

Outro fato importante para a implementação de uma casa de gravação no Brasil a ser considerado é o mercado de música que se estabelecera no Rio de Janeiro ao longo do século XIX e que está intimamente ligado à chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, e que também foi responsável pela propagação do repertório “popular urbano”. O Estado passa então a ser agente central na modernização das práticas musicais. A produção de “música popular” como mercadoria se estabeleceu em torno de um mercado de partituras, formado por editores e compositores profissionais, ainda no século XIX. “Ao incentivar a imigração de músicos europeus, possibilitou que estes não apenas introduzissem novas técnicas de execução [...] como também que criassem um mercado de partituras e de instrumentos modernos.” (Marchi, 2009: 6-7) Para o entretenimento da corte européia e sua burocracia administrativa foram construídos *vanderilles*, cafés-cantantes, chopes-berrantes, gafieiras e teatros, surgindo assim novos espaços para a prática e consumo artístico e musical. Primeiramente estes espaços eram freqüentados pelas camadas urbanas mais abastadas, mas depois seu uso foi se expandindo para as classes com menos condições financeiras.

“Esses locais seriam responsáveis não apenas pela introdução de novos gêneros musicais europeus, que aportavam com as companhias de além-mar, reforçando o repertório de canções populares locais (a exemplo das cançonetes ou precisamente, *chansonnettes*), como também serviriam de emprego para músicos locais. Mesmo após seu declínio, seus artistas migrariam para tipos semelhantes de lugares, como Cabarés e Teatros de Revista, garantindo um meio de viver de música e a formação de estilos de interpretação peculiares” (Martins e Marchi, 2008:11).

É exatamente sobre esses locais de entretenimento, principalmente o teatro de revista que se firmou como preferência nacional juntamente com o carnaval, que observaremos a circularidade cultural do repertório comercial gravado nas primeiras décadas do século XX, antes do sistema elétrico de gravação e a rádio entrarem em cena.

4. ACESSIBILIDADE, PRESERVAÇÃO E AUTENTICIDADE

4.1- Transversalidade e Circularidade Inscritas nos Fonogramas Vocais do Início do Século XX

“Dos terreiros aos teatros, passando por salões, instituições de ensino de música, clubes musicais, igrejas, teatros, praças e ruas, a música, ou melhor, as músicas circulam entre esses espaços, transmutando-se, constantemente. São modinhas, que se apropriam de características de óperas, óperas que absorvem características do cancionário brasileiro, são lundus, maxixes, valsas e outros gêneros apropriados pelos teatros musicais, são músicas sacras com características modinhas.” (Freire, 2004:101)

Com a proclamação da República e a consolidação da classe média no Brasil, torna-se possível o consumo de bens supérfluos. Portanto, quando o fundador da Casa Edison, Fred Figner, chega ao Rio de Janeiro, em 1901, a cidade já possui um mercado de música bem estruturado com editoras, lojas de instrumentos musicais modernos, músicos profissionais “eruditos” e “populares”, escolas profissionalizantes, vasto repertório e um público, de distintas classes, disposto a pagar para consumir música como entretenimento. “Ao fundar um negócio inovador, porém correlato, bastava-lhe utilizar a estrutura disponível. Esta facilidade era, aliás, condição prévia no período inicial da indústria fonográfica” (Marchi, 2009:8).

Podemos dizer que a Casa Edison foi uma das responsáveis pela implementação da chamada “música de massa” ou *popular music* no Brasil. Contudo, não devemos cair numa visão mitificadora do conceito de cultura de massa, “entendido falsamente tanto como expressão da democratização cultural como da decadência inelutável da cultura na modernidade” (Zan, 2001:106). Assim abre-se a possibilidade de trabalhar com a cultura popular industrializada, ou com a “música popular urbana” em particular, como “mediação social” (*ibid*).

Era comum contratar artistas dos teatros de revista, das casas de chope e dos cafés-cantantes, para a gravação em disco de números musicais. Desde 1904, de acordo com Franceschi (2002), as composições brasileiras das revistas teatrais eram gravadas pela Casa Edison. Muitas dessas composições possuíam uma temática de relato político e social dos principais acontecimentos da época, já que eram, em grande parte, trazidas do carnaval ou do teatro de revista. Esta era uma característica da indústria fonográfica em seu primeiro momento: gravar aquilo que já era sucesso para a população, garantindo assim a venda. Diferente de hoje em dia em que os sucessos são lançados e ditados pela indústria.

Zan nos chama à atenção que “A música popular consolidou-se, ao longo do último século, como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento” e que “a indústria fonográfica passou a ter na música popular o seu principal produto” (Zan, 2001:105) Portanto, nas composições tanto do carnaval como das revistas, começam a aparecer algumas destas características que surgiram devido a esta nova tecnologia e maneira de ouvir e fazer música.

“[...] a interiorização, por parte do músico, das regras que regem a produção e o consumo de música popular vai se refletir até mesmo nos aspectos formais da canção. O compositor popular desenvolve habilidades para produzir canções com letras concisas, andamento dinâmico e melodias simples capazes de serem memorizados com facilidade pelo público ouvinte” (Zan, 2001:109).

Veneziano (1996:16) ao falar de um teatro de revista que pode ser chamado de brasileiro, diz que temos que levar em consideração que este foi um espaço paradoxal, onde os problemas do país foram esquecidos e ao mesmo tempo julgados, onde o poder hegemônico do sistema era revigorado e inversamente anarquizado. Afinal, esta é a vantagem da linguagem artística como nos disse Bhabha (2007) em relação à sua singularidade de conseguir conceber e expressar o estado *ambivalente* do mundo.

A partir da proposta de Bakhtin (1987) o carnaval pode ser entendido como um espaço paradoxal, onde o absurdo e a permeabilidade cultural são permitidos dentro da sociedade hierarquizada, mas também acaba por enfatizar essas hierarquias. Em suas próprias palavras:

“A linguagem carnavalesca caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamento bufões”(Bakhtin, 1987:10).

Da Matta (1986) faz reflexões sobre o carnaval brasileiro e seu significado para o país. Diz que o carnaval é visto como uma possibilidade de liberdade é um momento em que as pessoas podem viver uma “ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres” (Da Matta, 1986:49). É uma oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso de prazer, de riqueza, de alegria e de riso. “Penso que o carnaval é basicamente uma inversão do mundo. Uma catástrofe. Só que é uma reviravolta positiva, esperada, planejada e, por tudo isso, vista como desejada e necessária em nosso mundo social” (Da Matta, 1986:50). O carnaval define, portanto, uma inversão que faz com que qualquer um possa ser onipotente, realizando suas vontades mais reprimidas.

“Ora, é precisamente por estar vivendo num mundo assim constituído, onde as regras do mundo diário estão temporariamente de cabeça para baixo, que posso ganhar e realmente sentir uma incrível sensação de liberdade. Sensação de liberdade que me parece fundamental numa sociedade cuja rotina é dominada pelas hierarquias que sujeitam a todos a uma escala complexa de direitos e deveres vindos de cima para baixo, dos superiores para os inferiores, dos “elementos” que entram na fila e das “pessoas” que jamais são vistas em público como comuns” (Da Matta, 1986:51).

Araújo et al (2005) ao se referir especificamente sobre os ranchos presentes no carnaval do Rio de Janeiro neste momento de transição republicana, alega que era

“[...] mediador cultural entre grupos sociais distintos, desde seu surgimento entre populações de classe média baixa do século XIX, recriando em espaço urbano os cortejos pastoris da zona rural nordestina, até seu apogeu entre as diversas formas cênico-musicais que lhe são contemporâneas, do teatro lírico ao espetáculo de revista, mantendo ainda estreita relação com outras formas coletivas de manifestação carnavalesca, como blocos e cordões” (Araújo et al, 2005:75).

O início da indústria fonográfica brasileira apresenta um processo de “carnavalização do cotidiano” inerente à configuração que ganhava a cultura massiva no Brasil. De acordo com Lenharo (1995:143), citado por Zan (2001:112), a cultura de massas se encontra “tomada do riso festivo e carnavalesco que transpira na chanchada e na revista [...] reproduzindo e realimentando o que procedia da própria sociedade”. Logo, a fonografia do início do século XX também acaba por se configurar como um espaço de crítica, apesar da intenção dos empresários fosse apenas a venda com lucratividade. A circularidade entre os intérpretes, compositores, músicas, temas e gêneros musicais que já acontecia entre o carnaval do Rio de Janeiro e o teatro de revista, teria agora um novo espaço para transitar que eram os estúdios de gravação, em especial a Casa Edison. Lopes (2008) admite que algumas “áreas da cultura urbana carioca eram particularmente propícias a promover uma circularidade de registros de classe, étnicos e de gênero, como a música popular, o carnaval de rua e o teatro de revista” (Lopes, 2008:84).

O Teatro de Revista segundo Veneziano (1996) teria chegado ao Brasil através de Portugal. Este último teria importado o modelo das *revues de fin d'année* francesas. Nelas seria apresentada uma espécie de resenha do ano que passou. Ao chegar ao Brasil “O tempo, os fatos, o clima, a música, os acontecimentos político-sociais [...] fizeram com que ela passasse por uma metamorfose de *abrasileiramento*. E virou mania nacional” (Veneziano, 1996:29). A atualidade é um ingrediente fundamental para esse gênero de teatro musical e a alusão seu recurso de linguagem. Neste período conhecido por *Belle Époque Tropical* era necessário encontrar um

teatro “capaz de traduzir a alma brasileira, com seus tipos, seus mulatos, seus malandros numa frenética mistura de ingredientes bem temperados, sob o ritmo alucinante da nossa música popular e, ao mesmo tempo, estar em sintonia com o programa de reurbanização subordinado ao signo europeu da modernidade” (Veneziano, 1996:50). Foi então que o teatro de revista resolveu levar para os palcos o carnaval do Rio de Janeiro, criando o que a autora chamou de teatro de revista não mais à brasileira, porém brasileiro.

Antes mesmo de o carnaval ser o tema dos teatros de revista, ele já era em sua gênese de caráter carnavalizado e levava para cena canções e melodias que haviam sido sucesso no carnaval do ano que a revista de ano pretendia “*re-visitar*”. O caso do maxixe “Vem cá Mulata” – de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre – de 1902, foi composta para o carnaval, mais especificamente para o Clube Carnavalesco dos Democráticos. Este foi altamente divulgado antes da sua gravação pela indústria fonográfica, através de partituras e jornais especializados. Percebendo o interesse da população carioca neste maxixe, foi logo gravado em 1904 (*Odeon Records*) pela atriz de teatro e revista e cantora Pepa Delgado. Em 1906 tornou-se a canção mais cantada no carnaval e “transformou-se no *grito de guerra* dos Democratas que era ouvido a cada entrada do bloco nas ruas da cidade” (Veneziano, 1996:53).

Neste mesmo ano estréia a revista “O Maxixe” de Batista Coelho (João Foca) e do próprio Bastos Tigre (e D. Xiquete). A atriz Maria Lino um dos destaques do espetáculo, dançava e cantava a canção carnavalesca “Vem cá, mulata”. E em dezembro de 1906 ela foi reaproveitada na peça “Chique-chique” de João do Rio e João Brito. Apesar de ter sido originalmente lançada para o carnaval, editada em partitura, gravada pela indústria fonográfica e depois estreada numa revista, foi esta última, segundo Veneziano (1996) e Lopes (2008), aliada à interpretação de Marina Lino as responsáveis por sua perpetuação como sucesso em ruas e salões durante os carnavais e bailes dos anos seguintes, assim como seu reconhecimento na Europa com o nome “*la matsbishe brésilienne*”.

Podemos usar como exemplo o lundu “As laranjas da Sabina” só para materializar um caminho diferente desta circularidade. Em 25 de Julho de 1889, portanto apenas meses antes da proclamação da república que ocorreria em novembro deste mesmo ano, foi realizada uma passeata dos estudantes da Escola de Medicina do Rio de Janeiro. Era um protesto carnavalizado e divertido, segundo a própria imprensa da época, a favor da vendedora de

laranjas que mantinha seu ponto de venda em frente a tal faculdade. O sub-delegado da então Freguesia de São José proibiu Sabina de manter seu pequeno comércio naquele local. “O motivo possivelmente tenha sido a irreverência republicana dos alunos que ali se reuniam” (Seigel e Gomes, 2002:171) O subdelegado, Jacome Lazary, acabou por ter sua ordem revogada pelo seu superior virando, conseqüentemente, alvo de chacota. Este acontecimento, que foi amplamente divulgado pela imprensa, não poderia deixar de ser *re-visitado* por uma seqüente revista de ano. Em 1890, Arthur de Azevedo junto ao seu irmão Aluísio Azevedo lançam a revista “A República”, totalmente adequada para o momento de recente proclamação. É nesta revista que a música registrada como tango, de autoria dos irmãos Azevedo “As Laranjas da Sabina” é lançada narrando de maneira cômica e satírica o episódio acima mencionado.

“O texto da revista está perdido, mas os relatos indicam que o público a cada noite consagrava a soprano grega Ana Menarezzi, no momento em que, no papel de Sabina, cantava ‘As laranjas da Sabina’. Assim, não apenas ‘os rapazes’, mas Sabina também ajudava a escrever uma das cenas mais lembradas dentre todas as que passaram pelos palcos cariocas” (Seigel e Gomes, 2002:178-9).

Em 1902, ainda em cilindro de cera a canção é gravada pelo cantor Cadete, e depois, neste mesmo ano, já em disco por Bahiano, fazendo parte das primeiras gravações da Casa Edison. Em 1905 ela foi regravada pela atriz Pepa Delgado.

Muitos estudos (Seigel e Gomes, 2002; Gomes, 2004; Veneziano 1996; Lopes, 2008, entre outros) discutem o papel de “Sabina” em “A República” como um marco da propagação do personagem da baiana/mulata que iria se popularizar no teatro e também no carnaval, levando à criação da famosa “ala das baianas” obrigatória em todas as Escolas de Samba cariocas atualmente. Porém, esta participação da indústria fonográfica no processo de circularidade cultural junto ao teatro de revista e ao carnaval cariocas, nos leva a alguns questionamentos. A aparição da “mulata” Sabina, descrita pela imprensa como “gorda”, “pesada”, “de idade avançada”, “negra”, foi representada em “A República” por uma atriz branca, jovem e com corpo que caracterizava a beleza na época. O grupo de intelectuais da classe média alta carioca, apesar de estar atento para as expressões culturais dos bairros pobres e majoritariamente negros, “não podia simplesmente colocar-se acima dos preconceitos sociais e raciais de seu tempo” (Lopes, 2008:84), uma vez que seus próprios padrões de excelência baseavam-se no que acreditavam ser a “alta” cultura e a arte européias.

Segundo Lopes (2008) provavelmente o primeiro papel feminino a surgir como “tipo nacional” tenha sido o da baiana, e essas eram representadas por atrizes européias como Pepa Ruiz e Ana Manarezzi, ou outras brasileiras sem ascendência afro-brasileira aparente como Pepa Delgado e Cecília Porto. Demonstravam um exotismo, com “roupas típicas”, vendendo “comidas típicas”, mas também tinham a função de atrair o olhar masculino (Lopes, 2008:88).

Seigel e Gomes (2002:181) nos explicam que

“Se atualmente a mulata é comumente representada como mestiça desejável sexualmente, enquanto a baiana é retratada como reserva de uma autenticidade cultural afro-brasileira, muitas vezes aparecendo como uma mulher de idade avançada e assexuada, na virada do século XIX as duas figuras poderiam estar bem próximas, ambas funcionando como tipificações altamente erotizadas da mulher afro-descendente.”

É, portanto, na Segunda Década do Século que se tem registro na imprensa de Júlia Martins como a primeira atriz com reconhecimento explícito de sua condição de mestiça, sem que isso fosse considerado “errado”.

“No momento em que essa estética mestiça estava se tornando aceitável, Júlia Martins despontava para um relativo estrelato no Teatro São José. Era ela a primeira atriz mulata a romper a barreira? É difícil identificar com precisão o aparecimento de atores mestiços na cena profissional carioca de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX. Seguramente os havia, como o famoso ator cômico Francisco Correia Vasques. Mas não eram referidos como tais, como não o eram, em outras áreas, uma Chiquinha Gonzaga ou um Machado de Assis. É mesmo difícil reconhecer por fotografias a condição de mestiço, pois todos os esforços eram feitos para disfarçar algo que ia contra os padrões estéticos prevalentes, além de ser considerado um elemento de diminuição social e artística. Cabelos eram alisados, fotos eram retocadas.” (Lopes, 2008:85)

Entre os músicos, no entanto, existiam mais possibilidades de carreira para os descendentes de africanos. Principalmente no século XX era muito comum a presença de artistas considerados “negros” ou “mestiços” na indústria do entretenimento para além da função específica de músico. Durante a primeira e a segunda décadas do século XX, esta última com registros na “Coleção”, um duo de cançonetistas e dançarinos considerados negros “Os Geraldos” fazia sucesso e chegou a excursionar pela Europa.

Xisto Bahia é outro nome de destaque no teatro de revista carioca que segundo Artur Azevedo era o melhor ator em “tipos nacionais”, e que gravou inúmeras canções na segunda década do século XX. Lopes (2008) nos conta que mesmo no auge de sua carreira em 1916, a atriz e cantora Julia Martins recebia críticas desfavoráveis devido à sua figura estar ligada a uma etnia que advinha da população menos abastada, considerada sem modos e indecente. Era muito comum, apesar da aceitação geral do público mesmo dos teatros em torno da Praça

Tiradentes, freqüentados por pessoas com mais poder aquisitivo e renome social, que as críticas sobre a figura de Júlia Martins, assim como sobre a dupla “Os Geraldos” e o palhaço Benjamin fossem acompanhadas por características como “falta de sofisticação” e “erotização exacerbada”.

“Em 1908, um crítico teatral se referiu a Os Geraldos como o dueto beijado que proclamava aos brados em países estrangeiros ‘o baixo nível financeiro e estético de nossa arte’. Quanto ao palhaço Benjamin, o mesmo crítico (que se assinava Jota Depê) observou que a única forma pela qual a “mente empobrecida” do ator lograva decorar suas falas era através do uso da gíria e da linguagem vulgar – sinal mais claro da degradação de nosso teatro” (Lopes, 2008:87).

A indústria fonográfica, no entanto, possui registros de “Os Geraldos” desde pelo menos 1907. Júlia Martins possui muitas gravações na segunda década do século XX, assim como Benjamin de Oliveira também possui algumas. E a Xisto Bahia é dada a autoria de provavelmente a “primeira música brasileira” gravada no Brasil “Isto é Bom”.

As vozes, principalmente femininas, possuíam em grande parte das gravações da indústria fonográfica do século XX forte acento e emissão lusitanos. Como nos conta Lopes (2003:14) sobre os atores de teatro de revista carioca do fim do século XIX, eles falavam e cantavam com sotaque luso, como aliás em todo o teatro da época. “A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. Deve-se o fato, simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes de teatro musicado que às vezes gravavam” (Severiano e Mello, 2006:18). Srta. Odete e Srta. Consuelo são as únicas duas cantoras que se tem registro, através das gravações da Casa Edison, que não eram atrizes do teatro musicado, e a única informação biográfica delas é que eram chamadas cordialmente de senhoritas.

É em “Forrobodó”, considerada uma burleta e não uma revista, que o jeito de falar brasileiro aparece em cena. No entanto nas gravações da “Coleção”, principalmente nas vozes masculinas podemos notar o canto sem sotaque luso através das interpretações de Baiano e também de “Os Geraldos”, artistas que não eram oriundos do teatro e advinham de classes mais populares. A estréia de “Forrobodó” aconteceu em 11 de junho de 1912. A burleta, escrita por dois jovens jornalistas da alta classe média do Rio de Janeiro – Luís Peixoto e Carlos Bittencourt – com música da já renomada Chiquinha Gonzaga, era uma produção da Companhia de Operetas, Burletas e Revistas do Teatro São José (Lopes, 2006:69).

O gênero musical e coreográfico maxixe já fazia parte do repertório do teatro ligeiro e era comum naquela época. “É verdade que ainda provocava enormes reações e resistências, sobretudo entre as classes mais altas, mas a fortaleza do conservadorismo começava a apresentar fraturas” (Lopes, 2006:71), principalmente por já ter viajado e sido aceito pela Europa, ainda que em uma versão estilizada, e nessa segunda década chegaria aos Estados Unidos.

“Mas se o gênero ainda era considerado escandaloso, nem por isso era novidade, pois a dança e o ritmo do maxixe já estavam presentes nos palcos cariocas pelo menos desde que o ator Vasques, em 1883, criou o personagem do caradura, um malandro maxixeiro (Tinhorão, 1978, p. 60). Artur Azevedo, com sua autoridade, ajudou a consagrar o gênero ao usar o tango *As laranjas da Sabina* na sua revista *A República*, de 1890. A própria Chiquinha teve seus maxixes no palco ao menos desde 1897, quando o famoso *O gaúcho*, que se tornou conhecido como *O corta jaca*, fez sua estréia na revista *Zizinha maxixe*, de Machado Careca.” (Lopes, 2006: 70-71)

A novidade em “Forrobodó”, pelo menos para as platéias de classe média alta, frequentadoras dos principais teatros da cidade, era o espetáculo ser centrado em torno do ambiente sociocultural de onde emanara o maxixe. “A maior parte das apreciações críticas, além de elogiar o trabalho da maestrina, realçava o grau de verdade com que os autores conseguiram reproduzir a atmosfera, os costumes e a forma de falar das populações dos bairros pobres do Rio de Janeiro” (Lopes, 2006:72). Para Veneziano (2006:7)

“O espetáculo foi um marco divisor de águas para o teatro brasileiro: a partir daí, a linguagem popular brasileira entrou em cena (nos palcos brasileiros, até então, falava-se com acento português para platéias habituadas a esta prosódia). As gírias, o *carioquês*, os nossos sotaques, passaram imediatamente às revistas que, até então, se mantinham fiéis ao acento lusitano.”

Autores da classe média alta letrada como o jornalista Arthur de Azevedo, considerado um dos principais revistógrafos da primeira fase do Brasil, junto a compositores com educação musical formal como Chiquinha Gonzaga uniam-se a figuras como Benjamim de Oliveira, filho de escravos, nos contextos artísticos do carnaval, da revista e também da gravação de discos do início do século XX. A própria Chiquinha Gonzaga foi a primeira a escrever uma composição musical exclusivamente para o carnaval, sua marcha carnavalesca “Ó Abre Alas” em 1899, antecipando um gênero que só viria a se firmar duas décadas depois. Foi uma das compositoras que mais escreveu para o teatro de revista e teve inúmeros sucessos gravados pela indústria. Suas composições são discutidas até hoje pela academia por ficar na “linha entre o popular e o erudito”, por isso esta nomenclatura para este tipo de repertório talvez não seja o mais apropriado ou o mais importante.

“A ciranda dos gêneros através dos espaços é, portanto, intensa, e, nessa perspectiva, não cabe ‘fechar’ os gêneros em rótulos como populares ou eruditos, como par de opostos,

sendo mais significativo registrar as elaborações, apropriações e reelaborações que se processam, bem como tentar apreender as simbolizações diversas que se dão nesse movimento.” (Freire, 2004:103)

O gênero maxixe, considerado pela aristocracia como música de baixo calão era um dos mais aclamados e esperados por todo o público do teatro de revista, sendo composto de pessoas da classe média alta até outras pouco abastadas. Como se naquele espaço, assim como no carnaval, isso fosse permitido. Uma maneira de expurgar como espectador os desejos e lamentos reprimidos pela sociedade. O público variado era propiciado pelo preço de entrada que segundo Araújo et al (2005) custava quinhentos réis um lugar na “geral” sendo que um chope custava trezentos. Logo, não era preciso ter muito dinheiro, mas por outro lado, as camadas mais abastadas e intelectualizadas se interessavam pelo texto e humor “bem construídos”. Uma vez que o repertório gravado era aquele com que as pessoas se identificavam e já estava popularizado desde a década anterior, o que temos hoje como exemplo sonoro deste momento, são essas gravações comerciais. Apesar de não ser exatamente o momento da *performance* no teatro ou no carnaval, as gravações pretendiam gerar a sonoridade espontânea desses ambientes, e a partir delas podemos ter uma noção da paisagem sonora musical do início do século XX.

Se pegarmos o exemplo da Casa Edison, onde foram gravados a maior parte dos fonogramas desta coleção, a maioria de seus cantores eram pessoas socialmente subalternas que apenas na carreira de artista, em que se encontrava maior aceitação de “etnia”, classe social, gênero, conseguiram uma maneira de ganhar a vida. Ali estão registrados não só as canções compostas muitas vezes por esses personagens oprimidos, mas principalmente a *performance*, o “fazer como”, o desempenho vocal e artístico dessas pessoas, muitas vezes dotadas de improvisos, e falas espontâneas. E esses discos eram vendidos principalmente para nova classe média emergente, a burguesia que possuía meios para adquirirem um aparelho como um gramofone e seus discos. Era uma sonoridade que representava ao mesmo tempo o progresso tecnológico e as “raízes” de uma identidade nacional. Essa nova maneira de se obter a música em seu próprio lar sem que alguém precise tocá-la era condizente com esta nova aristocracia urbana. Ao invés de aprender o meio para se obter música, ou seja, a tocar piano, por exemplo, como faziam todas as moças da aristocracia dos séculos XVIII e XIX para proporcionarem entretenimento nas festas e reuniões familiares, agora se podia obter música através da

aquisição, da posse, da compra de um gramofone. Este passa então a ser a figura central das salas da burguesia, substituindo o antigo piano.

Podemos notar uma circularidade cultural e social que está registrada como objeto sônico, e como uma realidade do início do século XX. E a possibilidade de escutá-la hoje é graças à existência de acervos fonográficos que não descartaram essa faceta musical do nosso país.

4. 2- Indústria da Música e Acervos Fonográficos no Rio de Janeiro Definindo Padrões Estéticos: Registros Performáticos no Som

Hoje em dia sabemos que um acervo sonoro não tem apenas a importância antropológica e política de ter registrado a voz dos oprimidos, daqueles que não sabem escrever, daqueles que não se tem livros sobre. Mas serve também para tal. No caso de um arquivo sonoro de música comercial este fato pode ou não ser verdadeiro

A cultura das classes subalternas, ou as culturas, como chamarei aqui, é até hoje predominantemente oral, por conseguinte não deixam tantas fontes históricas “os historiadores não podem se pôr a conversar com os camponeses do século XVI” (Ginzburg, 1987:17). Ao gravarmos as vozes desta classe estamos perpetuando e formando documentação para servir mais tarde também de fonte histórica. Nos discos comerciais das primeiras décadas do século XX, as classes subalternas composta pelos artistas de teatro de revista, pelos cantores e compositores populares como o artista Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil – além de escritor de peças teatrais e de inovador no teatro lírico por levar a ele elementos circenses – estão perpetuados não só suas composições, mas principalmente a *performance* dessas pessoas. Podemos supor que essas *performances* não se baseavam apenas nas decisões estéticas dos seus atores uma vez que o pendor comercial da gravação podia, por vezes, condicionar o modo de fazer de forma a abranger um maior número de receptores. Esta *performance* estaria vinculada, como vimos atrás, ao gosto das classes dominantes, ou seja, precisava agradar àqueles que podiam comprar os gramofones e seus discos.

A questão de autenticidade aqui também é um pouco diferente das encontradas em pesquisas feitas em sociedades não ocidentais e não urbanas, pois a gravação é algo que faz parte da cultura ocidental capitalista. Bastos (2002) recorda que de acordo com *Theory and method in Ethnomusicology* de Bruno Nettl (1964) “Fonografia autêntica, [...] seria a produção característica

de um trabalho cientificamente disciplinado cujo projeto seria uma reprodução fidedigna da voz do Outro” e a fonografia de entretenimento, por outro lado, seria tipicamente o resultado da produção fonográfica comercialmente orientada, sem nenhum compromisso na fidelidade às características da voz do Outro (Bastos, 2002:387). No entanto Asch diz que pode-se quebrar essas dicotomias, mostrando que foi possível produzir divertimento com autenticidade e autenticidade com entretenimento (Bastos, 2002:388). Portanto, podemos também tratar de autenticidade, na medida em que no início do século XX as músicas gravadas eram aquelas que já estavam popularizadas, garantindo assim sua venda. Uma vez que o sucesso advinha principalmente do carnaval e do Teatro de Revista, essas composições eram gravadas tentando reinventar esses locais em que originalmente eram apresentadas, pelas falas, improvisos e gargalhadas durante a apresentação, ou seja, os artistas tentavam recriar esse espaço da *performance* no momento da gravação, apesar de estarem em um “estúdio” e sem público presente, e muitas vezes precisando alterar a maneira de cantar ou se colocar por causa das limitações do sistema de gravação. Se o cantor tentasse gravar com sua técnica vocal usual de apresentação em palco, é bastante provável que muito pouco fosse adequadamente registrado. Na verdade, a gravação no sistema fonomecânico exigia que o cantor adotasse uma estratégia de fonação que conduzisse a uma melhor captação sonora, ou seja, empregando maior esforço vocal, alterando as qualidades da voz (timbre), aumentando as articulações dos fonemas e assumindo uma pronúncia diferenciada. “Até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveria ter certos pré-requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico” (Zan, 2001:108).

Zan (2001) também nos lembra que com o advento do disco que aparecem os primeiros ajustes técnicos que formataram a música popular às novas condições de produção, mesmo que as gravações em cilindros já tivessem passado por ajustes inerentes à tecnologia, é só com o disco que elas se consolidam e viram padrão. “O tempo de duração das músicas gravadas fixou-se em torno de 3 minutos e converteu-se em elemento formal da canção. Certos tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação” (Zan, 2001:108).

Com os discos gravados pela a Casa Edison, e também por outras firmas, passa-se a ter conhecimento das mesmas gravações, das mesmas modas musicais realizadas nos grandes centros do país. Através dessa rede de relações comerciais, fomentada por tais

empreendedores da indústria fonográfica, começa-se a se esboçar uma *sensibilidade musical comum* entre públicos no Brasil (Marchi, 2009:11-12).

José Jorge de Carvalho nos diz que face a tantas e tão freqüentes inovações tecnológicas o lugar da música para o indivíduo e para a sociedade são afetados diretamente. A fase fonomecânica é onde podemos encontrar o início deste processo e a Casa Edison leva um lugar de destaque sendo uma das grandes representantes destas inovações no Rio de Janeiro e também no Brasil. Em complementação, Carvalho trata da sensibilidade musical dizendo que

“Os meios de comunicação e difusão cultural provocam uma constante renovação na percepção do ouvinte de música, na medida em que estão sempre fazendo experiências com regras comunicativas e buscando avançar na tecnologia de confecção dos novos produtos musicais e nos mecanismos de interação desses produtos com seus consumidores” (Carvalho, 1999:3).

A partir destes novos parâmetros é que começaram incrementadas as gravações, e com isso surge uma nova maneira de identificar o que é uma canção, ou seja, o que é música é formatado e essa formatação é que se torna a nova realidade. Este fenômeno também é abordado por Cardoso Filho e Palombini (2006) quando dizem que a própria noção de obra musical foi modificada pela tecnologia de gravação e reprodução musical. Eles também nos relembram que a “[...] instalação e consolidação das primeiras indústrias fonográficas no Brasil coincidiram com uma época de estruturação da música popular brasileira, sobretudo a canção. Desde então temos observado diferentes formas de interação entre o meio tecnológico e as manifestações populares no Brasil” (Cardoso Filho e Palombini, 2006:313).

Marta Ramsten (2002) acrescenta a importância do impacto que o material arquivado tem nos usuários e no conceito de música *folk* (no caso de gravações etnomusicológicas)⁹ e novos campos de aplicação. Ela dá exemplos de como estes acervos e seus coletores são responsáveis pelo conceito de *folk music* falando que “O acordeon popular não foi aceito como instrumento *folk* porque era muito novo e supostamente estava estragando o repertório da velha rabeca com simples harmonias” (Ramsten, 2002:67). E complementa dizendo que é fácil olhar para trás e fazer julgamentos sobre os nossos predecessores, mas como eles, quem trabalha em acervos hoje, influencia as concepções de música *folk* do nosso tempo com suas próprias preferências e idéias, mesmo sem ter essa intenção.

No caso das gravações da “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX do LE, pode-se dizer que os conceitos do que é samba, choro, polca, lundu, modinha foram compostos e consolidados por aqueles que deram estas designações no momento do registro sonoro e escrito dos discos. Dulce Lamas, em seus manuscritos e mais tarde em seu catálogo sobre a coleção em questão, publicado com supervisão de Rosa Zamith, questiona alguns destes gêneros musicais que aparecem escritos e/ou falados nos discos. Hoje, em plena segunda década do século XXI cabe a nós, interessados em música, rediscuti-los não para chegarmos a uma verdade final sobre o que é lundu ou samba ou maxixe, mas para compreender o porquê destas designações, o modo como elas se diferenciam e que razões estarão por detrás dessas diferenciações. Será que existem semelhanças musicais entre as músicas classificadas como mesmo gênero? Talvez a classificação destes gêneros não se dê estritamente por motivos musicais. Então quais motivos seriam estes?

Enquanto instituição que possui um acervo, uma coleção, Anthony Seeger, em seu artigo *Archives as Part of Community Traditions* (2002) diz ser importante pensar acerca de regras éticas e legais, métodos corretos de armazenamento para as gravações, recomendações técnicas e idéias sobre a acessibilidade do material e o uso das coleções para pesquisa, renascimento ou mesmo repatriação. Dentro desta perspectiva daremos uma aprofundada nas maneiras de acessibilidade, preservação e ressignificação que o LE tem propiciado para a “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século”.

4. 3- Preservação e Acessibilidade: o Caso da “Coleção” do LE.

Algo importante para um acervo público é a sua acessibilidade. Para tal é necessário que este possua condições para a preservação dos documentos e mesmo estrutura para o acesso ser viável. O acervo do LE encontra-se hoje sem possibilidade de um acesso ao público mais amplo, sendo os pesquisadores, alunos e professores os únicos a poderem recorrer a seu material. Esta situação está relacionada com os processos históricos das políticas públicas voltadas para acervos e também a importância que é atribuída ao acervo dentro da Escola de Música. Para focar falarei das tentativas de salvaguarda que os responsáveis pelo LE fizeram

⁹ Como esta pesquisa trata de canções comerciais no início da consolidação da música popular urbana carioca, podemos falar no impacto que o arquivo tem/teve para este conceito e da fixação de gêneros musicais.

em relação à “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” após e durante o processo de catalogação finalizado em 1987.

Houve um trabalho na década de 1980, feito pela professora Rosa Zamith, de transferir todo o material da coleção para fita magnética, que era o possível na época, e segundo Samuel Araújo, quando lhe perguntei sobre as medidas que já haviam sido tomadas em relação à preservação da “Coleção”, foi o trabalho mais completo realizado em relação à preservação dos fonogramas em questão (Araújo, 2011:entrevista). Em 1994 Samuel Araújo, que era já o responsável pelo acervo do LE. Nesse estatuto previu um trabalho de preservação desse material em meio digital. No entanto, não havia recursos e meios disponíveis no LE, nem mesmo o equipamento necessário para a realização de cópias digitais dos fonogramas. Dentro deste quadro, surgiu uma proposta de um colecionador, chamado Humberto Franceschi, que tinha o interesse em fazer cópias dos discos existentes nesta coleção do acervo que ele possuía também em sua casa, mas como as do LE se encontravam em melhores condições de reprodutibilidade era vantagem para ele reproduzi-las digitalmente. Humberto Franceschi estava preparando um projeto que na época seria financiado pelo Banco Itaú (Itaú Cultural), dentro da já discutida lei de incentivo à cultura. Este projeto acabou se transformando e sendo realizado pelo Instituto Moreira Salles que era parte de outro grupo financeiro o UNIBANCO – hoje em dia ironicamente o Itaú e o grupo UNIBANCO acabaram se fundindo. Foi em vistas a este projeto que o colecionador procurou o LE e suas cópias mais bem conservadas das músicas urbanas do início do século XX.

Após esta primeira experiência de digitalização que o próprio Samuel Araújo descreveu sendo “precária”, foram despendidos esforços em mais duas tentativas de digitalização da “Coleção”. Foi feito um primeiro projeto dentro de padrões profissionais, segundo Araújo em sua entrevista, com cuidados técnicos, muita consulta intermediária a outros acervos, incluindo visitas ao acervo da Universidade de Columbia e da UCLA dois nomes de referência em acervos etnomusicológicos, para o primeiro Edital Petrobrás Cultural em 2002. O projeto tinha como objetivo a digitalização do acervo fonográfico do LE em cooperação com uma grande empresa dedicada à reedição de material histórico, a Gravadora Vison. A gravadora entraria com a logística e competência técnicas e o LE contribuiria com os critérios técnicos e teóricos que teriam que ser observados, no entanto o projeto não foi aprovado.

A segunda tentativa foi um projeto para o edital para acervos da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro). Os pesquisadores do LE descobriram um grupo na Engenharia da UFRJ que trabalha com digitalização de acervos fonográficos cujo interesse maior é no desenvolvimento de softwares para tal. Então, o LE se aliou a esse grupo de pesquisa da engenharia e montaram juntos um projeto que inclusive tinha diversos desdobramentos para graduação, pós-graduação e extensão. No entanto, esse edital era de alta concorrência no Rio de Janeiro, e competiram com todos os grandes arquivos sediados no Estado, que segundo Samuel são os arquivos “hard” brasileiros, com muito peso histórico já reconhecido e mais uma vez também não foi aprovado o novo projeto. E desde então este edital não voltou a ser aberto. Por conseguinte as únicas cópias digitalizadas que existem da “Coleção” foram aquelas realizadas junto a Humberto Franceschi nos anos de 1990.

O trabalho de digitalização foi feito no período de férias das aulas da Escola de Música da UFRJ, dentro do próprio espaço do LE. Perguntei sobre o equipamento utilizado, e Araújo contou que este foi levado por Humberto Franceschi – um aparelho de reprodução de 78 rpm e um gravador DAT portátil ambos semi-profissionais. Perguntei também como havia sido realizado o processo de digitalização e o professor respondeu: “Então todo o trabalho foi feito aqui, tentativa e erro [...] pra você ter uma idéia [...] gravações com uma moeda sobre o prato do disco pra tentar dar o peso suficiente pra poder tocar do começo ao fim” (Araújo, 2011: entrevista). O acordo era que ficassem cópias digitais tanto para o LE quanto para Humberto Franceschi. Estas cópias estão no LE até hoje, sendo que mais tarde fizeram um transporte para CDs que também se encontra lá, assim como um “catalogozinho [...] bem precário” (Araújo, 2011: entrevista) mas que cumpre a função de localizar os CDs.

É importante ressaltar que tal iniciativa não foi bem vista por Rosa Zamith, como ela conta na entrevista, mas que sob o ponto de vista atual a digitalização é algo indispensável. É o que nos coloca o próprio Araújo em seu texto lançado em 2008 no livro “Música em Debate” falando que a discussão gira mais em torno do tipo de suporte digital mais adequado e não da importância em digitalizar. “[...] as formas de acesso tendem a passar por discussões sobre propriedade intelectual e sobre os limites de difusão de certos materiais (por exemplo, repertórios sagrados, iniciáticos etc)” (Araújo, 2008:42) no caso este tipo de discussão ética não cabe à coleção em questão que tinha como objetivo inicial a venda dos discos como um produto da indústria fonográfica em sua fase inicial. Ao perguntar à Rosa Zamith se os discos

da Coleção eram utilizados em sala de aula, ela respondeu que na época ela não costumava usar para não estragar os discos com os quais ela tinha muito cuidado e depois de um tempo falando sobre como ela e Dulce Lamas tomavam medidas para preservar os materiais presentes no acervo, Rosa Zamith relatou sobre a “Coleção”

“[...] isso aqui eu consegui duplicar, depois veio uma pessoa aqui eu acho que era Humberto Franceschi, que tentou fazer, já com Samuel entrando, fazer cópia. A Dona Dulce [...] achava que [...] pra pessoa mexer com isso [coleção música popular gravada na segunda década do século] tinha que ter o catálogo [...] e tinha que ter um procedimento de documentação e de [...] comprometimento com a utilização do material utilizado. Então tinha uma coisa que eu não sei se isso aconteceu, você pode até perguntar ao Samuel [...] Humberto Franceschi veio aqui, parece que copiou isso tudo aqui, eu já não estava aqui tá. Copiou [...] do material se comprometendo de dar uma cópia [...] para o centro aqui. Não sei se isso aconteceu, se essas cópias chegaram aqui. Com Dona Dulce isso não ia acontecer em hipótese nenhuma, [...] ela ia ter a garantia de que iam chegar as cópias entendeu? Então, existia uma preocupação com aquilo que foi gerado pelo Luiz Heitor. [...] não era só uma coisa afetiva, era uma coisa de um enorme respeito por ele [...] e de fidelidade, eu acho que talvez seja essa a palavra, às coisas que tinham sido construídas aqui.” (Zamith, 2001: entrevista)

Sabemos, contudo, que as cópias chegaram sim ao LE e como a própria Zamith publicou em 2008, os estudos da etnomusicologia caminham atualmente por novas linhas teóricas, metodológicas e ideológicas, mas o trabalho desses pioneiros, como Dulce Lamas e Luiz Heitor, serve de referencial para repensar nossas tradições até hoje (Zamith, 2008:53).

A cópia digitalizada se tornou hoje em dia a maneira mais comum e recomendada para os acervos sonoros manterem sua acessibilidade sem que danifique os originais, garantindo, portanto sua preservação. Pinto (2001) diz que um motivo que coloca em perigo coleções importantes é o mau estado dos aparelhos de leitura no momento de reprodução do material de áudio. “De nada vale a conservação de fitas, se o aparelho reproduzidor não estiver em boas condições: uma agulha cega de um toca-disco ou o cabeçote sujo e magnetizado de um gravador podem facilmente destruir para sempre gravações preciosas” (Pinto, 2001:263). Para tal problema a reprodução óptica pode ser considerada uma boa possibilidade. Carcere sintetiza algumas vantagens da leitura óptica:

“[...] o desgaste físico provocado pela fricção é inexistente, e o processo de leitura se torna não-invasivo; [...] o sinal obtido pela leitura óptica muitas vezes já é em si mesmo uma representação digital, o que elimina a necessidade de um conversor A/D convencional, além de ser capaz de melhorar a relação sinal-ruído e diminuir a distorção harmônica outrora provocada pelo sistema baseado em agulha; [...] permite a extração de informações a partir de superfícies com rachaduras, ondulações, arranhões, e outras condições onde a leitura pelo método tradicional resultaria na perda da trajetória da agulha; [...] permite a extração de dados a partir de suportes fragmentados, que posteriormente podem ser reconstruídos através do processamento digital das imagens adquiridas; [...] pode ser mais facilmente adaptado para a

leitura de diferentes formatos de suportes do que sistemas baseados em agulha” (Carcere, 2010:56)

Infelizmente, apesar dessas vantagens teoricamente muito promissoras, a maioria dos acervos brasileiros, como pudemos contemplar nos exemplos narrados assim como na literatura a respeito, não possui recursos para tal tecnologia, por conseguinte “a curto prazo, a utilização de métodos tradicionais de leitura por agulha permanece a opção mais plausível e imediata”. (Carcere, 2010:57)

Apesar de ser considerado “lamentável encontrar acervos brasileiros limitados a utilizar soluções de digitalização originalmente destinadas ao mercado caseiro, tanto por restrições financeiras quanto por falta de orientação” é possível a sua utilização em acervo “para casos específicos como o acesso remoto *online*” (Carcere, 2010:48). O próprio Jonathan Sterne, autor do livro *The Audible Past*, veio a uma conferência no Rio de Janeiro realizada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e como nos conta Araújo (2011:entrevista) fez uma espécie de exercício com a platéia que constava em sua maioria de especialistas ou pessoas familiarizadas com música e seus métodos de gravação de alguma forma. O exercício foi colocar diversos formatos fonográficos para escuta, entre eles um LP, um CD, um MP3 e assim por diante, e aqueles que estavam assistindo deveriam identificar os formatos. O resultado foi que houve muita confusão e pouca precisão nas respostas, portanto Sterne argumentou que apesar das perdas e variáveis sonoras que realmente existem, o resultado na média é razoável independente do formato.

Assim, Samuel Araújo justifica que o intuito da cópia feita em colaboração com Humberto Franceschi foi basicamente dar acesso ao público variado sem desgastar fisicamente o original, e que para isso tem funcionado até agora. “Então foi uma coisa bem precária né, mas digamos, nós temos uma cópia digital [...] desse material que pode ser acessada [...] para determinados fins” (Araújo, 2011:entrevista). Evidentemente pelas outras tentativas de digitalização, o atual responsável pelo LE não acha a cópia existente a ideal para um acervo histórico como este. Lamenta, inclusive, por ser um acervo que pelo conteúdo poderia se equiparar aos “grandes acervos internacionais”, mas que faltam estrutura e apoio institucional.

Um ponto em comum entre as entrevistas realizadas com Rosa Zamith, Samuel Araújo e a aluna Júlia Mendes Selles, foi a opinião sobre a negligência com a qual o LE é tratado dentro

do Rio de Janeiro e da própria instituição Escola de Música da UFRJ. Como exemplo usarei uma citação de Araújo em sua entrevista, respondendo sobre o processo digitalização do qual lhe perguntei.

[...] tivemos a intenção de fazer o que deve ser feito [...] você estudou aqui na Instituição, sabe que fazer isso sem apoio institucional é... é duro [...] eu não sou curador de acervo em tempo integral, [...] nós cuidamos desse acervo porque isso é assim desde Rosa Zamith, Dulce Lamas, o próprio Luiz Heitor e se nós não cuidarmos ninguém mais cuida e então [...] sob essas circunstâncias difíceis nós tentamos ainda duas vezes fazer o que tem que ser feito [...] tinha que ter um corpo técnico dando acesso a vocês aí, [...] no entanto quem faz isso é um professor [...] que tem que pesquisar, dar aula, orientar [...] mas eu acho que vai melhorar... (Araújo, 2011:entrevista)

O acúmulo de funções por aqueles que foram responsáveis pelo CPF e atualmente pelo LE, é também um elo comum. Segundo Rosa Zamith em sua entrevista, desde Dulce Lamas faltava um auxílio técnico, pois a professora acabava levando trabalhos para casa e para realizar nas férias, já que precisava também dar aulas e o apoio institucional era ainda mais difícil naquela época. Portanto, apesar do ideal estar sendo discutido como, por exemplo, a leitura óptica, a realidade que encontramos numa instituição pública é outra. Como aliar o conhecimento científico e musical destas instituições aos recursos tecnológicos de empresas e instituições privadas de maneira justa?

Apesar das cópias terem ficado no LE como acordado, ocorreu outro fato que Samuel Araujo nos relata como demonstrativo da falta de atenção das políticas públicas voltadas para esse acervo. O LE assim como outras instituições acaba por se submeter a condições não ideais para que algum tipo de trabalho aconteça. “[...] em alguns casos, uma iniciativa de digitalização motivada pela dependência tecnológica e pela carência de recursos pode exigir uma delicada avaliação, pois nem sempre a melhor alternativa técnica se traduz em pleno benefício para o acervo de origem” (Carcere, 2010:45)¹⁰.

No nosso exemplo da “Coleção” digitalizada com ajuda tecnológica e técnica do Humberto Franceschi, houve uma falta de registro ou menção da colaboração do LE no processo da consolidação da digitalização da coleção que está disponível no sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles. Este fato nos faz voltar à questão da precariedade das políticas públicas no

¹⁰ Cárcere nos traz como exemplo o caso de um arquivo sul-africano ILAM (International Library of African Music) que necessitava de apoio técnico de uma instituição norueguesa e sua condição era exclusividade do material de caráter cultural para a instituição estrangeira durante o processo, o que gerou um dilema ético e também político (Carcere, 2010:45-6).

Brasil especialmente para acervos fonográficos, como é investido um dinheiro em um projeto de digitalização de fonogramas históricos e não é mencionada a participação e colaboração de um acervo que pertence a uma instituição de ensino federal?

Samuel Araújo também enfatiza em sua entrevista que os critérios técnicos de acervos fonográficos institucionais diferem muito dos critérios de um colecionador particular. No entanto, o que encontramos hoje no Brasil é um acervo de acesso público, mesmo sendo de propriedade privada, que é utilizado por muitos pesquisadores como referência e cujo processo de digitalização de base não seguiu os critérios de acervo previstos, e este é exatamente o Instituto Moreira Salles. Portanto é ao mesmo tempo o mais acessível acervo no Rio de Janeiro por possuir toda sua documentação disponível em rede. Também de extrema importância histórica, musical e musicológica por ser bastante abrangente inclusive fonográfico, com documentos que apenas se tem acesso através do Instituto. No entanto, devido às políticas para acervos ainda serem tão precárias e relegadas a instituições de propriedade privada, não possui uma metodologia, uma assistência musicológica e histórica com características claras, sistemáticas nem embasadas de acordo com as pesquisas científicas atuais ditas como fundamentais por autores de todo o mundo como Seeger, Ramsten, Bastos e reiterado por Carcere.

Apesar da digitalização para a acessibilidade e preservação do fonograma original ser uma operação aceita pela grande maioria dos arquivistas e pesquisadores, ninguém tem provas de sua durabilidade. Nenhum outro suporte foi testado durante tanto tempo quanto os discos e os cilindros, que até hoje permanecem em estado de uso apesar de mais um século de existência. Os suporte eletromagnéticos já se mostraram frágeis para tal função. Então, preservar o próprio disco e depois realizar o processo de digitalização para que seja possível a escuta repetida sem desgastar o original é o mais recomendável. Logicamente surgem outras questões em torno da curva de fidelidade de cada processo de digitalização, mas que não cabe explorar neste trabalho.

Anthony Seeger evidencia que o público dos acervos “incluem mais que acadêmicos, eles também incluem membros das comunidades que foram originalmente gravadas e em alguns casos um público global interessado” (Seeger, 2002:46, tradução minha). A função de um acervo sonoro e o modo como este pode se tornar mais acessível ao público geral e também, e

talvez principalmente, àqueles que doaram suas vozes literalmente e metaforicamente para gravá-los, são questões que estão permeando o mundo todo no nosso momento atual. Araújo (2008:37) nos lembra que no Brasil tais discussões estão sendo travadas também e muitos grupos já demonstram a importância de terem acesso a materiais gravados junto a seus antepassados em acervos fisicamente distantes e inacessíveis, outros até reivindicam a realocação de tal material para acervos fisicamente acessíveis. Este assunto foi até um dos temas do I Encontro Nacional da Associação de Etnomusicologia em 2002 realizado em Recife.

Para o Araújo (2008) já estamos em um quarto momento para os acervos fonográficos no Brasil. Neste a utilização da internet serve como forma de exposição dos acervos de base material ou mesmo dos acervos totalmente virtuais. “Exemplo deste último será a biblioteca virtual do sítio eletrônico do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ” (Araújo, 2008:40). Ou seja, restauração de suportes fonográficos analógicos para preservação contribui recentemente para a discussão sobre a importância de desenvolvimentos tecnológicos para a história da etnomusicologia.

Rafael José de Menezes Bastos em *Authenticity and Intertainment: Ethnic Folkways Library, American Ethnomusicology and the Ethnic Music Market* faz uma analogia entre alguns pressupostos escritos por Marx e a fonografia, “o produto só pode alcançar sua forma final – sua ‘consumação’, em suas palavras – através do consumo, apenas então sua transformação de um mero produto em potencial em um real é possível”. E exemplifica “Uma ferrovia em que ninguém viaja (que é, portanto, não utilizada, não consumida), é potencialmente, mas não realmente, uma ferrovia.” (*Introduction to a Contribution to a Critique of Political Economy*, versão online em *The Karl Marx Page* <http://www.hewett.norfolk-sch.uk/curric/soc/marx/marx1.htm> In: Bastos, 2002:385). O que ele pretende apontar é que o mesmo fato se aplica à “fonografia” ou ao universo da gravação sonora, pois diferente dos museus, onde os trabalhos são quase imediatamente vivenciados por sua presença visual, os acervos musicais são lugares nos quais os trabalhos (tipicamente documentos escritos e gravações de músicas e falas) têm que ser ‘escavadas’ – através da leitura ou tocando/ouvindo – para se tornarem presente. (Bastos, 2002:388) Sendo assim, possuir um acervo em que ninguém, ou apenas alguns alunos da Escola de Música da UFRJ tenham acesso não é coerente com a concepção de acervo como algo que possa promover a transformação.

Sobre a própria situação atual do LE Araújo declarou em sua entrevista que este é um acervo que só funciona dentro de 10% a 15% do seu potencial, mas que a boa notícia é que foi aprovado pela Congregação da Escola de Música o concurso para mais um professor de etnomusicologia, que atualmente só existe Samuel Araújo. Assim, mesmo que ainda não tenham as condições físicas talvez tenham a condição humana de melhorar o tratamento do acervo. Segundo Samuel Araújo o acervo do LE deveria abrir em horário comercial, com funcionário disponível para o acesso ao público em geral assim como funciona a biblioteca da Escola.

Acredito que a *performance* é uma maneira de manter o arquivo em constante desenvolvimento, mudança, com vida e pulsante, além da acessibilidade ao repertório que ela possibilita. Por isso revisitaremos uma experiência que ocorreu com um grupo de pesquisa e *performance* do material sonoro vocal desta coleção.

5. PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO EM ACERVO ATRAVÉS DA PERFORMANCE: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Neste capítulo será apresentada, através de um exemplo real, uma possibilidade de acessibilidade do material, uso para pesquisa e renascimento de um acervo fonográfico nos dias atuais, categorias que Seeger (2002) e Ramsten (2002) destacam como fundamentais. Veremos como a “Coleção Música Popular da Segunda Década do Século” XX e suas derivações estão sendo utilizadas na atualidade através de um grupo de pesquisa e performance que iniciou como projeto de iniciação artística e cultural por alunos de graduação em música (bacharelado e licenciatura) e dois professores orientadores da área de etnomusicologia e acústica musical/ciências da voz da Escola de Música da UFRJ. Apesar da pesquisa ter começado em 2005, o grupo artístico só se estabeleceu em sua forma definitiva em 2007, quando também ganhou um nome: Revista do Ouvidor, e tinha como objetivo unir a investigação teórica à prática performática. Este nome faz alusão ao teatro de revista, assim como à Rua do Ouvidor, onde entre outros pontos comerciais, encontrava-se a Casa Edison no início do século XX.

Para desenvolver o discurso deste capítulo utilizarei como embasamento minha atuação no grupo como *performer* e pesquisadora, entrevistas com mais dois membros e as publicações escritas e fonográficas do grupo, confrontando com o referencial teórico exposto no primeiro capítulo.

O Revista do Ouvidor tinha como ponto de partida as gravações “comerciais” do início do século XX da fase fonomecânica em especial às pertencentes ao LE. A partir destas gravações digitalizadas era feita a pesquisa laboratorial, experimental e artística para que houvesse uma apropriação por parte dos membros e fosse possível sua resignificação. A *performance* era construída a fim de estabelecer diálogos entre a prática e a teoria, a academia e o mundo do lado de fora e o passado e o presente, – sendo este último representado tanto através das temáticas e recursos artísticos, como também pelo próprio diálogo acervo (história, memória, passado) e público (atualidade).

Appadurai (2009) nos fala do risco inerente do diálogo de não ser entendido pelo interlocutor, no entanto a partir da perspectiva artística da *performance* este risco não é tão grande por contemplar uma linguagem metafórica e que em sua natureza já é ambivalente, aceitando a

pluralidade de interpretações ou compreensões como bem-vinda. Portanto ao invés de ser uma característica negativa, se torna o diferencial do campo estético como nos lembra Bhabha, sendo ele capaz de representar e atuar nos conflitos sociais e políticos sem intransigência.

“Terá de ser uma linguagem rica em metáforas e capacidade de imaginação, uma linguagem que passe *pela dúvida e pela deliberação a caminho* de um sentimento de consenso ou comunidade, conseguindo suportar *representação pública* dos conflitos sociais e das contradições políticas; mas terá também de ser uma linguagem capaz de representar (e interpretar) os recantos mais sombrios do medo psicológico e privado de exclusão, bem como as ambivalências emocionais perante a integração que as pessoas sentem quando passam pela experiência dos processos desorientantes da *transição* global.” (Bhabha, 2007:41)

Segundo Huapaya (2008) a encenação contemporânea foi transformada radicalmente a partir da valorização de outras culturas, trocando a autoridade superior do encenador pela alteridade. Assim, os “estudos da *performance* desestabilizam as encenações baseadas numa lógica da estética modernista” (Huapaya, 2008:4). Esta concepção contemporânea de *performance* que desconstrói os conceitos de texto, de ator e espaço cênico sob o viés “clássico da encenação” e traz a partir de uma visão antropológica outras teorias – dramaturgia do ator, *performer* encenador, espectador *performer*, temporalidade, acontecimentos, instalação, pré-expressividade, espaço ritual e dramaturgia do encenador – era a pretendida pelo Revista do Ouvidor, que utilizava inclusive de mídias audiovisuais para compor o fazer artístico.

Boa parte do repertório encontrado por nós nas gravações pertenciam também aos teatros de revista da época, por isso alguns dos elementos deste teatro eram aliados à linguagem teatral contemporânea para a composição da *performance*. Segundo Veneziano (2006) a revista, desde o fim do século XIX até a segunda ou terceira década do século XX, ou seja, aquela cujo repertório era utilizado pelo grupo, tinha como base uma revisão crítica e satírica dos acontecimentos do seu tempo presente. E ainda “mais do que qualquer outro gênero, este teatro era eminentemente político” (Veneziano, 2006:267). Existia uma pequena história, um enredo, ainda que tênue e ingênuo, mas flexível o bastante para desencadear o desfile dos principais fatos e figuras mostrados através de quadros de fantasia, esquetes ou canções (Veneziano, 2006:264).

A condução cênica da *performance* do Revista do Ouvidor era baseada em quadros de pequenas esquetes e canções. Estes quadros encaixavam-se em blocos que possuíam locais e personagens diferentes e definidos. Assim eram criados subtextos para que todos os

integrantes interagissem dentro de uma proposta coesa. É importante ressaltar que o material que utilizávamos para a seleção do repertório e criação das esquetes eram, inicialmente, apenas as gravações de músicas comerciais urbanas cariocas do início do século XX que pertenciam ao acervo do LE e que se encontravam digitalizadas, o que facilitava o acesso e manuseio das mesmas. Não nos baseávamos em nenhum texto de revista específico, e toda a metodologia partia da escuta inicial dos fonogramas.

Para completar concepção cênica os *performers* interagiam com um simples cenário, figurino, e elementos audiovisuais. No cenário havia um gramofone – provavelmente da época das gravações por pertencer à “Victor Talking Machine Company” que existiu entre 1901 e 1929 – e um cabideiro de madeira onde os adereços eram expostos para serem pegos durante o espetáculo, que remetiam ao visual do teatro variedades, conduzindo ao imaginário visual do início do século XX.. Convivia ao lado destes elementos uma mesa de bar retrátil de alumínio com cervejas e cachaaas, caracterizando os atuais botecos cariocas e um telão ao fundo em que eram passados vídeos, inserindo em cena mais um recurso contemporâneo.

A composição do figurino também propunha um diálogo entre o passado e o presente, uma vez que as vestimentas dos cantores lembravam as modelagens dos artistas do início do século XX sendo interpostos com adereços referentes aos personagens construídos pelo grupo tais como as vedetes e divas do início do século XX, mendigos, urubu, aristocratas e pessoas das classes subalternas. As roupas dos instrumentistas variavam mais, tendo uma forte presença de chapéus que podiam ser tanto referentes à época das gravações quanto totalmente atuais. Apesar da caracterização do figurino remeter ao imaginário visual da *Belle Époque*, este foi idealizado a partir de peças do vestuário dos próprios integrantes do grupo, sendo então atual, e gerando total confortabilidade e apropriação por parte dos mesmos. A utilização de vídeos que dialogavam de diversas maneiras com o repertório, os intérpretes e os esquetes teatrais, mostrou-se um recurso de ótimos resultados e possibilidades de criação.

O repertório utilizado fazia parte de um passado urbano do Rio de Janeiro, e não de uma tradição culturalmente afastada dos pesquisadores, portanto sua reapropriação não levantaria questões éticas em relação aos seus “nativos”, já que nós estávamos inseridos neste nicho. E o propósito inicial das gravações nunca foi com intuito para além de comercial, portanto não se

tratava de um repertório ritual, sagrado, secreto ou enquadrado numa realidade que poderia ser “profanada”.

Os fonogramas do LE são fragmentos de uma cultura (e de uma *performance*) que Canclini (1997:283 ou 1) diz não ser mais entendido sob os rótulos de culto ou popular e portanto usa-se a fórmula cultura urbana. Em seu conteúdo, o Revista do Ouvidor tinha como proposta a discussão, através da *performance*, de situações políticas e sociais hegemônicas da atualidade. Fatos mais gerais acerca do Brasil ou do Rio de Janeiro até a própria sátira ao mundo acadêmico, dependendo do espaço e do público. Pois, por se tratar, assim como o teatro de revista carioca, da atualidade e do contexto em que estava inserido, os conteúdos estavam em constante transformação. Um mesmo trecho performático podia ir para outros espaços sendo pelos espectadores ressignificado.

5. 1- Materiais e Métodos: o processo de criação coletiva

A metodologia do trabalho de reinterpretação transcorria conforme representado no fluxograma da figura¹¹. De acordo com os membros do grupo, uma das coisas mais interessantes era o processo de criação artística, tanto na parte dos arranjos musicais, como na criação de elementos cênicos e multimídias. Esse processo era sempre coletivo, assim como a elaboração dos textos científicos.

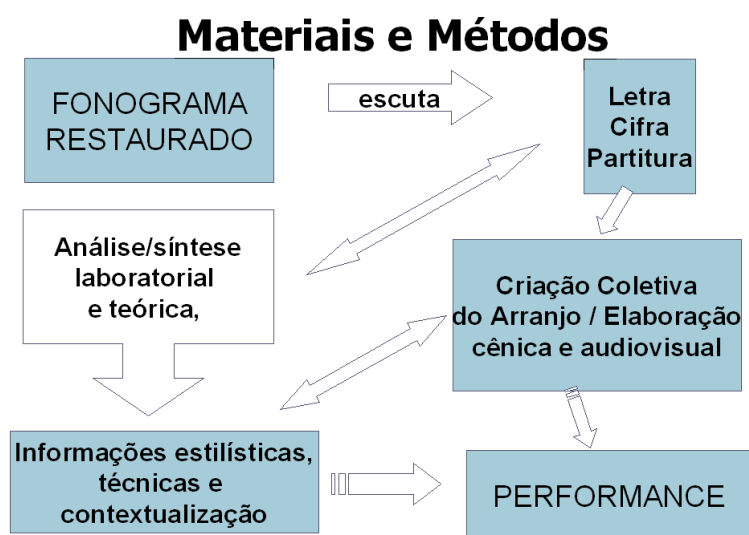


fig. 1

¹¹ Figura publicada originalmente no artigo “Do fonograma à *performance* completa – A montagem de um espetáculo musical contemporâneo a partir de registros sonoros do início do século XX” apresentado e

A partir do fonograma digitalizado – sendo sua matriz pertencente à coleção catalogada por Dulce Lamas, disponível em CD no LE, e sua versão *on-line* no sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br>) – era realizada, primeiramente, uma análise da música através da escuta. Nela verificava-se, por exemplo, o texto, que em muitos casos não possuía registro escrito disponível. Contendo muitas vezes trechos ininteligíveis devido à qualidade da gravação ou da fonação e linguagem da época, os pesquisadores reconstituíam com o cuidado de manter a coerência prosódica e do conteúdo. O arranjo era construído mediante a nova instrumentação, sendo esta formada por vozes, baixo elétrico, pandeiro, cavaquinho, violão e flauta transversal, além de instrumentos construídos com materiais não convencionais e programas de manipulação sonora. A maioria das “músicas vocais” presentes na “Coleção” foram gravadas originalmente com vozes, solistas e coro, e piano ou instrumento de cordas dedilhadas como acompanhamento, principalmente o violão.

De acordo com o conteúdo textual e as características musicais presentes na gravação, o grupo definia um tipo de rearmonização, para depois inserir convenções rítmicas e composições próprias que fizessem referências à atualidade, utilizando diferentes tipos de emissão vocal e recursos do programa de manipulação sonora *CoolEdit*. Os elementos “extra-sonoros” também eram elaborados nesta etapa do trabalho, em conjunto, não havendo necessariamente uma hierarquia entre o conteúdo sonoro e o “extra-sonoro”. Ou seja, às vezes as idéias sonoras proporcionavam as cênicas ou textuais, como o caminho inverso a partir de um universo imaginado podia ser criado o arranjo musical e os usos vocais diferenciados.

Paralelamente ao trabalho que podemos chamar de artístico eram realizadas análises técnica e laboratorial, assim como teórica do conteúdo histórico e musical a partir de pressupostos etnomusicológicos. Com essas análises chegávamos a informações técnicas, estilísticas e contextuais do repertório e sua significação sócio-política para a época. Todas estas informações eram utilizadas para a concepção estética e simbólica da *performance*. Por sua vez a *performance* trazia novas questões a serem exploradas técnica e teoricamente, sempre num fluxo duplo e dialógico.

5. 2- Características Vocais

Um dos processos em que o grupo oferecia bastante atenção era em relação às características vocais tanto dos cantores das gravações do início do século XX assim como daquelas usadas na atualidade e que poderiam representar um imaginário específico de possibilidade satirizante e transgressora. O motivo de extrairmos as características vocais mais marcantes dos cantores consistia nestas representarem um importante recurso interpretativo. Não raro, os cantores das gravações estudadas possuem uma voz que se aproxima da voz lírica operística, ou com características que assegurem uma boa saliência sonora. Como dito anteriormente a gravação no sistema fonomecânico exigia que cantor adotasse uma estratégia de fonação que conduzisse a uma melhor captação sonora, ou seja, empregando maior esforço vocal, o que poderia alterar as qualidades da voz (timbre), aumentando além do usual as articulações dos fonemas e assumindo uma pronúncia diferenciada diante do método de registro ainda incipiente.

Também muito marcante nessas gravações é o anúncio feito no início de cada disco que se refere geralmente ao nome do compositor, do intérprete ou intérpretes, o nome da peça e finaliza com “para Casa Edison Rio de Janeiro”, algumas vezes falando até o endereço desta. Este “anúncio” nem sempre dispunha todas as informações supracitadas, porém acaba por ser uma sonoridade característica dos discos da época, portanto era também utilizado como recurso performático. Isso acontecia também com outra característica da sonoridade presente nesses discos eram as falas e improvisos que davam em alguns casos um caráter de informalidade e em outros uma alusão à *performance* ao vivo.

Como ponto de partida para análise das características vocais utilizávamos nossa percepção musical do material, juntamente com conhecimentos de técnica vocal, sendo duas integrantes do grupo estudantes de canto e cantoras que transitavam tanto no meio considerado “erudito” como no “popular”. Aliando os conhecimentos técnicos dos participantes aos dados encontrados na literatura que indicasse padrões e técnicas vocais da época, lidávamos com as questões vocais das gravações utilizando programas de análise e manipulação sonora, como CoolEdit (Syntrillium Co.) e o Praat (www.praat.org). Para uma compreensão mais aprofundada e cientificamente embasada das configurações do aparelho fonador que dão origem às qualidades vocais usávamos como base a obra de John Laver (1980). Este desenvolve o conceito de *vocal settings* com critérios que permitem a classificação dos tipos vocais segundo critérios dos ajustes laríngeos, supra-laríngeos e do posicionamento dos lábios

e língua, mediante os quais um determinado trecho cantado ou falado pode ser avaliado de maneira subjetiva mas relativamente precisa. Já na literatura sobre as características vocais dos cantores de teatros de revista carioca nas últimas duas ou três décadas do século XIX e duas primeiras décadas do século XX, assim como daqueles que trabalhavam em “casas de gravação” como a Casa Edison, que em muitos casos eram os mesmos atores, tínhamos diversos indícios que nos levavam a pistas coerentes com a escuta.

Como exemplo do uso performático das características vocais podemos remeter aos casos dos sambas “Confessa, meu bem!” e “Esse costume”, ambos de autoria atribuída a Sinhô. No primeiro foi realizada uma reinterpretação introduzindo um movimento de *funk* a partir do imperativo reiterado “confessa” no âmbito da tortura e opressão expressas nos chamados “proibições”¹². A emissão comporta o humor sarcástico e corrosivo intensificado pela tensão vocal dos solistas, que utilizavam os formantes da nasofaringe, golpes de glote e tensão glótica. O restante do grupo respondia de maneira cúmplice ao discurso central e na re-exposição do tema foram agregados elementos interpretativos do “pagode romântico paulista”. No segundo samba, que se refere ao hábito da bebida, o arranjo original recebeu elementos harmônicos da bossa nova e vocalizes oriundos do blues. Para uma interpretação realística das vozes ébrias, procedeu-se com a manipulação da melodia no software fonético Praat, bem como um estudo de campo na noite carioca com indivíduos embriagados.

5. 3- Ruídos e Distorções como Recursos Estéticos

Utilizávamos como recurso estético sonoro e até mesmo em relação à emissão vocal não apenas as características vocais supostamente detectadas que se referiam ao momento da gravação, mas também o resultado sonoro que ouvíamos das gravações digitalizadas. Este não comporta apenas o estilo vocal da época e as necessidades impostas pelo método de gravação, mas também ruídos e distorções oriundos do próprio método e outros gerados pela ação do tempo ou pelo processo de digitalização. Conseguimos distinguir alguns ruídos e distorções presentes nas gravações de “música vocal” da “Coleção”.

O sistema fonomecânico, em particular o do Fonógrafo de Edison, possui um alto nível de ruído, principalmente representado pela fricção entre agulha e disco, pelas irregularidades da

superfície do mesmo e pelo desgaste do material ao longo do tempo. Buscávamos entender o quanto da *performance* musical tinha sido modificada ou influenciada pela gravação mecânica, o que tornava necessário analisar, além das características vocais, as características acústicas encontradas nos registros musicais do período em questão.

Além do ruído inerente à gravação fonomecânica, outra fonte de modificação sonora pode ser atribuída ao cone acústico. Este componente, que era colocado à frente dos músicos e que é o equivalente mecânico do microfone, possuía necessariamente uma ou mais frequências de ressonância, que eram incorporadas ao som final e que interagem com a voz do cantor e os sons instrumentais, podendo amplificar consideravelmente certos harmônicos, dando origem a distorções do sinal.

A Figura 2¹³ representa as principais manifestações de ruídos e distorções presentes nos registros fonomecânicos originais. Como os fonogramas utilizados foram digitalizados e previamente filtrados, já se encontram livres de ruídos e cliques mais evidentes. No entanto, no processo de filtragem digital, novos tipos de ruídos acabam sendo gerados. Não podendo desprezar a possibilidade dos processos de filtragem utilizados removerem também conteúdos sonoros relevantes para inteligibilidade e mesmo para clareza e estética musical das gravações.

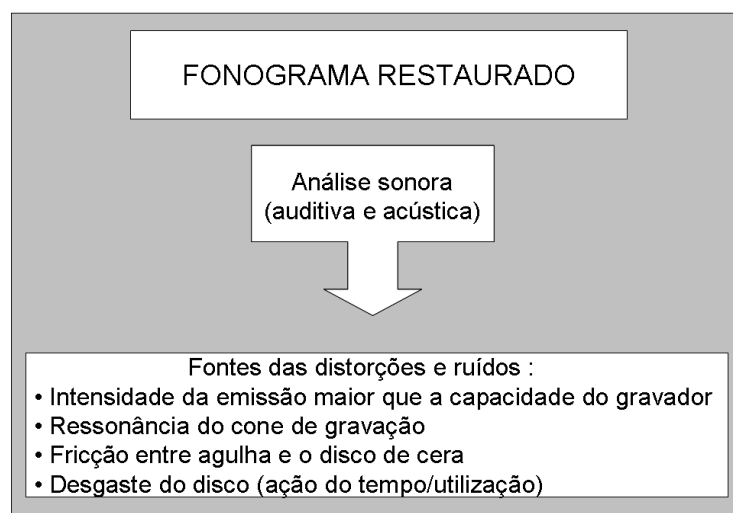


Figura 2. Fontes de distorções e ruídos encontrados nos registros fonomecânicos.

¹² *Funk* carioca censurado pelo Estado e pela Mídia por conter temáticas consideradas agressivas, de baixo calão, ou de apologia a práticas ilegais.

¹³ Figura publicada originalmente no artigo “Do Escracho ao Scratch: reinterpretação musical no repertório do teatro de revista” apresentado e escrito pelo grupo Revista do Ouvidor como comunicação no IV ENABET (Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia) em novembro de 2008

Um exemplo de manipulação sonora dos ruídos e distorções presentes nas gravações junto à composição eletroacústica pode ser observado na esquete criada para o início do show que intitulamos “Urubuzando a Rataria”. Foi composta uma introdução a partir de diversos tipos de sons de telefones e sua manipulação. Esta era tocada antes dos *performers* entrarem em cena, como possível sugestão do incômodo provocado por esses aparelhos durante uma apresentação artística, porém sem impor ou pedir qualquer comportamento a respeito, pois os “espectadores” têm a liberdade de escolha nesta concepção de *performance*. A estes sons de telefones foram introduzidos sinteticamente o efeito de alguns ruídos e distorções encontrados nas gravações que utilizávamos como ponto de partida assim como trechos da primeira gravação feita pelo intérprete Bahiano, em 1917 do samba “Pelo Telefone”. Após este momento inicial de estímulos sonoros relacionados ao gramofone e ao telefone, dois aparelhos que modificaram a concepção de comunicação verbal e sonora, assim como a sensibilidade e entendimento do fenômeno sônico, os *performers* entravam no palco e interpretavam sua versão de “Pelo Telefone”. Dessa forma, sendo o material de pesquisa uma coleção de antigas gravações, lidar artisticamente com os ruídos e distorções e utilizar a própria gravação como um elemento de composição é mais um exemplo de possibilidade de diálogo entre o passado e o presente, assim como entre o estudo científico e a criação artística.

5. 4- Humor como Espaço de Diálogo e Subversão

As composições vocais utilizadas pelo Revista do Ouvidor possuíam, em sua maioria, temáticas satíricas e de crítica social expressas por componentes humorísticos. Este humor era dirigido sobretudo à moral e à política, mediante diversos mecanismos e figuras de linguagem claramente detectáveis: eufemismos, exageros, sublimações, imitações, ironias, sarcasmos, metáforas, transgressões, dentre outros. Como também pela maneira que os cantores muitas vezes modificavam sua fonação para soar uma voz cômica ou representante de algum arquétipo satirizado. O grupo buscava testar o potencial comunicativo desses mecanismos e conceber uma correspondência para o momento atual, o que foi chamado de **reinterpretação do humor**.

Segundo Bakhtin (1987:3) “o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular”. Em “*A cultura popular da Idade Média*”, Bakhtin explica a inversão de papéis na sociedade, portanto o que chamamos, de acordo com Ginzburg de circularidade cultural,

acontece principalmente através do humor popular chamado por ele de “a cultura do riso”. Nela se encontram o humor carnavalesco, a linguagem coloquial, assim como a língua vulgar que permitem o “caráter não-oficial” da cultura em geral ser expresso e aceito. É no momento do festejo (carnaval, espetáculos em praça pública) que o humor tem o papel de intensificar as trocas culturais entre as diferentes classes, quebrando, mas também reforçando, as barreiras estabelecidas pela hierarquia social. Tais particularidades do humor são encontradas em muitas das composições vocais da “Coleção” aqui estudada, portanto representantes da troca cultural nas gravações do início do século XX.

Bakhtin separa em três grupos as múltiplas manifestações da cultura popular:

- 1- As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
- 2- Obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou língua vulgar;
- 3- Diversas formas de vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, brasões populares, etc.).

Como ressalta Veneziano (1996:17) ao falar das origens ritualísticas do carnaval e do teatro de revista cariocas “Esses espaços reservados às manifestações do riso, contrapostos à cultura oficial, ao tom sério dos governantes e religiosos, sempre ocuparam um lugar importante na vida do homem e tiveram que ser permitidos ainda que pertencessem ao universo da *desordem social*.”

Essas particularidades do humor observadas no repertório fonográfico do início do século XX, assim como propostas também pela *performance* do grupo, funcionavam como um amálgama entre as duas épocas, e espaço de extrapolação estética e temática. Portanto o trabalho artístico do Revista do Ouvidor buscava lidar com o conteúdo humorístico do início do século XX de forma analítica e renovadora, evidenciando e não amenizando o caráter cômico e mesmo “vulgar” das canções, ao contrário do que ocorre hoje em dia em relação a este repertório. Além dele quase nunca ultrapassar os muros da academia, ou se alojar em recitais para um público “seleto”, o meio acadêmico musical, representado pelos conservatórios e escolas de música, adotou diversas composições desse período, aplicando-as a um modelo de interpretação que ameniza e mesmo mascara o caráter original mencionado acima. O que geralmente encontramos no Rio de Janeiro são interpretações que passam por uma legitimação acadêmica, porém com a equivocada intenção de ser fidedigna à época. Ou seja, o repertório musical é interpretado por um cantor lírico acompanhado de um piano ou

violão, conforme a concepção da obra musical, assumindo, na maioria das vezes, um tom humorístico “ingênuo”, sem uma correspondência direta com o contexto social da época. Não estou questionando o uso da técnica do canto lírico em tal repertório, mas sim a concepção estética e performática padronizadora vigente nos conservatórios e escolas de música sobre o mesmo. Desta maneira acreditávamos que as interpretações deste repertório poderiam tornar-se artificiais e com questionável conteúdo artístico.

Por outro lado o Revista do Ouvidor, utilizando diversas vezes uma abordagem metalingüística em relação às características vocais, musicais e de vocabulário de ambas as épocas, pretendia contextualizar criativamente o humor e a vulgaridade do início do século XX, de forma a testar sua atualidade e impacte nos públicos de hoje. Dessa forma era realizado o diálogo estético do passado com o presente, tendo a sátira como o principal elemento orientador, realizando uma abordagem acadêmica que acreditávamos ser livre de estereótipos estéticos, ou qualquer releitura amenizadora que pudesse suprimir o conteúdo original das gravações fonomecânicas.

Como exemplo sintetizador podemos nos referir à elaboração performática da polca “Rato, rato”, de Casemiro Rocha. Nesta polca podemos ressaltar seu valor humorístico e satírico, pois se refere, de forma irônica e irreverente à campanha de caça aos ratos lançada pelo sanitarista Oswaldo Cruz, em uma tentativa de conter a peste bubônica que se alastrava pelo Rio de Janeiro no início do século XX. O grupo produziu para a esquete um videoclipe para ser projetado durante o espetáculo. Este material audiovisual trazia colagens de três versões da música – a primeira, instrumental, interpretada pelo próprio Casemiro da Rocha, a segunda cantada por Alfredo Silva e a última, gravada pelo grupo Revista do Ouvidor. Foram criados também alguns personagens bem definidos. Havia os mendigos que resolveram vender ratos, pois chegaram à conclusão que assim fariam mais dinheiro do que pedindo esmola para remédio. Existia também a Madame, representando a aristocracia monárquica falida, que achava aquela situação a princípio um caos que só trazia “amolação”, mas que num segundo momento passava a representar também o poder estatal na figura do comprador de ratos, todos estes representados ao vivo pelos componentes do grupo. No videoclipe aparecem mais dois personagens através de um recurso de fotonovela: a amiga e o mordomo (Jaime) da Madame.

No início do esquete, enquanto os mendigos pedem esmola, aparece uma gravação em *off* composta de reportagens reais e recentes sobre a epidemia de dengue no estado do Rio de Janeiro, porém sem falar exatamente sobre o que é a epidemia pode facilmente dialogar com os textos que em seguida aparecem no vídeo em forma de notícia. Estes representam as reportagens do início do século passado (com tom satírico), quando uma epidemia de peste bubônica se alastrava pela cidade. O texto é então acompanhado pela primeira gravação instrumental da música. Eis a contextualização histórica, social e sonora da época em questão. Na seqüência, diversas imagens de ratos, entre desenhos, charges e fotografias, são acompanhadas (seguindo as convenções musicais) pelo som do grupo, dividido em vozes ao vivo e som instrumental gravado previamente. Aqui há uma referência ao polêmico recurso utilizado por alguns artistas – a dublagem ou *playback*. Os instrumentistas satirizam a referida prática ao fazerem trocas de instrumentos no decorrer da música.

Os cantores interpretavam seus personagens, dialogando sempre com o vídeo como mais um elemento da *performance*. Na inserção do trecho ao estilo de fotonovela pode-se ver a cena em que a Madame está recebendo sua amiga para o chá, quando de repente é avistado um “rato horrível”. A Madame sem hesitação chama por seu mordomo que o tira de lá e o guarda consigo para vendê-lo posteriormente. Neste trecho foi trabalhado o limite entre a fotografia e o vídeo, na medida em que a seqüência de fotos era acelerada, desenhando o movimento. Os atores da fotonovela eram também os que estavam em cena e suas vozes aparecem gravadas em uma seqüência falada durante a fotonovela.

“Por trás do espetáculo, o Rio de Janeiro era assolado pelas endemias. Surtos de febre amarela, varíola e peste bubônica traziam pavor à população. Esta paisagem de contradições, da escravidão e da nobreza, das doenças e da festa, dos entrudos e do requinte, da dívida externa e do falso aparato, das corrupções e do moralismo, não escapou aos autores de revistas, os quais extraíam dos acontecimentos cotidianos os aspectos risíveis, próprios à sátira.” (Veneziano, 2006:266)

Ao fim deste esquete entende-se que na época da peste no Brasil a venda de ratos foi um grande negócio para diversas classes sociais, assim como hoje em dia as pessoas tentam tirar proveito das desgraças e crises ocorrentes. Traçando também um paralelo com a epidemia de dengue que havia atingido o estado recentemente. Com o número de casos crescendo e as autoridades sem apresentar medidas eficazes, começaram a surgir as soluções mais inusitadas, como passar o dia de calça jeans, ou criar armadilhas para os mosquitos.

No caso da canção humorística “A Risada”, proveniente de um bloco onde o ambiente era o bar, os cantores já estavam no grau máximo de embriaguez em que ainda conseguiam contar casos os quais, para eles, eram super engraçados devido a suas condições. Os instrumentistas se encontravam também neste bar, porém ficavam ouvindo de longe as histórias e se divertindo. Como partes da letra não eram inteligíveis foram introduzidas versões criadas pelo grupo junto a outras pertencentes a original possíveis de distinguir. Também foi utilizado como recurso a substituição de algumas frases por uma seqüência de fonemas ininteligíveis, com emissões diferenciadas caracterizando elementos da linguagem contemporânea, mas ao mesmo tempo remetendo ao resultado sonoro que conseguíamos ouvir da gravação original.

O momento que precedia a apresentação de “As laranjas da Sabina”, introduzimos uma esquete cênica que fazia alusão ao fato histórico que inspirou a composição: o protesto dos estudantes de medicina. Porém, a música dialogava com imagens de vídeos de reivindicações de movimentos estudantis atuais.

5. 5- Considerações Ouvidorescas

Como explicita Langdon (2007) de acordo com várias obras de Bauman e Briggs os eventos performáticos são caracterizados por sua dialogicidade, contextualização e intertextualidade, sendo analisados como expressões e negociações de poder (Langdon, 2007:12). A autora ainda acrescenta que eles argumentam que os estudos e de *performance* fazem parte da perspectiva crítica da antropologia contemporânea. “Para eles, os conceitos de dialogicidade e gêneros de fala de Bakhtin, relativos às práticas discursivas características de grupos particulares, remetem aos aspectos políticos das performances”. (Langdon, 2007:13) Foi através desta abordagem pela experiência, sobre a experiência, que a “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX foi utilizada, reapropriada e ressignificada, adentrando de maneira coerente e significativa no contexto urbano contemporâneo do Rio de Janeiro.

Tal como Briggs e Bauman, Turner também passa a dar importância aos aspectos emergentes dos eventos de *performance* no mundo heterogêneo e globalizado, procurando examinar particularmente a emergência da cultura em eventos que podemos chamar de “multiculturais”, traço presente no repertório utilizado como ponto de partida para o Revista do Ouvidor e re-apresentado na sua forma de pesquisa performática. Da Matta nos lembra da possibilidade que o carnaval, por ser um momento de expressão mais livre do corpo e não baseado nas

hierarquias cotidianas e seus discursos formalizados, permite que os indivíduos interpretem e em minhas palavras performem o mundo do seu jeito singular.

“No carnaval nós cantamos e nos harmonizamos, movimentando nossos corpos em ritmos acasalados, em vez de reclamar, discursar ou escrever. [...] No carnaval, nós, brasileiros, cantamos e, geralmente, podemos fazer o que cantamos, o que permite que as pessoas se olhem e, subitamente, se vejam em sua unidade como ‘pessoas’ e em sua diversidade como membros de uma comunidade social e politicamente diferenciada. O diverso, o diferente – o universo da individualidade –, que é tão temido na vida diária, é moeda corrente no carnaval, onde todos podem surgir como indivíduos e como singularidade, exercendo o direito de interpretar o mundo do seu ‘jeito’ e a seu modo” (Da Matta, 1986:51-2).

A questão apontada por Bhabha (2007:26) “Qual é a relação entre o mundo da narrativa estética [...] e a linguagem dos direitos?” leva a outros questionamentos que podem ser expressos através desta experiência relatada. Através deste trabalho do grupo Revista do Ouvidor podemos avaliar que uma abordagem interdisciplinar que combina a criação artística, com análise assistida por estudos etnomusicológicos e ferramental acústico, propicia uma aproximação privilegiada dos músicos pesquisadores com o universo de estudo, sendo possível a elaboração e realização de uma *performance* transdisciplinar. Evidenciei a *performance*, portanto o campo da estética, como um espaço democrático de interação e intervenção sócio-político-artístico-cultural.

“A ideia de que pode haver uma ligação entre a *natureza performativa* da narrativa literária as *personas* narrativas ou a voz poética – e, por outro lado, a *natureza declarativa* dos direitos – o papel da advocacia ou representação política – talvez seja surpreendente numa primeira abordagem” (Bhabha, 2007:26).

O passado sônico e imagético era trazido em cena pelo Revista do Ouvidor baseado no imaginário daquele espaço-tempo republicano da recém capital federal que ansiava pelos costumes franceses, mas que concomitantemente não resistia ao ritmo sensual do maxixe. Fazendo um diálogo com o imaginário sônico, vocal e realidades políticas e sociais presentes no Rio de Janeiro do século XXI. Elementos musicais, corporais e tecnológicos percorriam por linguagens que no senso comum ou mesmo na academia são remetidas a certos meios específicos gerando preconceitos como as classificações “erudito”, “popular”, “contemporâneo”, “massivo”. Essa transição estética permitia ao grupo acesso aos mais variados locais de apresentação, assim como recepção de públicos diversos, contribuindo para quebrar certos estereótipos e preconceitos que remetem ao próprio mundo artístico.

Se aceitarmos a visão de Canclini em relação ao videoclipe como o gênero mais intrinsecamente pós-moderno por mesclar música, imagem e texto de maneira transtemporal, uma vez que “reúne melodias e imagens de várias épocas, cita despreocupadamente fatos fora de contexto; retoma o que haviam feito Magritte, e Duchamp, mas para públicos massivos” (Canclini 1997:10), podemos acrescentar essa classificação também ao Revista do Ouvridor. O grupo tinha com a concepção do Teatro de Revista¹⁴ total afinidade, que apesar de distante temporalmente estava bem próxima conceitual e artisticamente. Inclusive de fácil aceção no campo da *performance* na atualidade que pretende examinar criticamente os eventos performáticos “como arenas reflexivas de recursos estilísticos heterogêneos, significados contextualizados e ideologia conflitantes” (Bauman e Briggs 1990 In: Langdon, 2007:12).

Todas as descobertas investigativas de “gabinete” serviam como elementos para a *performance*, assim como a *performance* propiciava as descobertas. Turner sempre salientava para o seu não-acabamento essencial e abertura às múltiplas possibilidades inerentes à *performance*. A *performance* do Revista do Ouvridor não era um resultado, mas parte do processo de construção de conhecimento. O diálogo realizado de maneira artística, entre a época das gravações e a atualidade, pretendia proporcionar uma experiência sensível dos aspectos culturais e sociais de ambas as épocas. Ao aliar a *performance* com o estudo crítico era possível uma aproximação privilegiada dos músicos pesquisadores, assim como dos espectadores, com o universo de estudo.

O passado chega até nós, ansiando pelo renascimento. Aceitá-lo-emos com complacência por aquilo que foi um dia e será sempre – “influência”, “tradição”, “convenção”, “costume”? Ou assumiremos uma luta apaixonada pelo passado, como fazemos com um amante perdido ou uma memória semilebrada, por sabermos que as coisas nunca serão como antes – nem hoje nem nunca? (Bhabha, 2007:36)

Apropriar-se do passado para tentar fazer tal qual se fazia na época pode acarretar em erros anacrônicos. A maneira de se fazer música há um século estava relacionada dialogicamente ao seu contexto sócio-cultural, portanto como a *performance* é algo que possui vida enquanto experiência no momento do fazer, não achávamos possível nem tão proveitoso esta possibilidade artística. No entanto, possuir a consciência que determinados paradigmas

¹⁴ “[...] linguagem cujos prováveis antepassados se misturam aos ritos, às convenções, à comédia, à estética do teatro popular. Antepassados na nobreza e no populacho, no teatro maior e também no menor. No elevado e no burlesco. Antepassados que não lhe tiram o direito de fazer reivindicações artísticas, que lhe justificam os procedimentos, e que não a descaracterizam em sua fórmula absolutamente diversa dos outros gêneros (Veneziano, 1996:28)”

estéticos remetem a um espaço-tempo específico e constroem conhecimento acerca dele, pode ser um ponto de partida para uma re-apropriação significativa. Sobre o passado estar em diálogo com o presente Bhabha (2007) assume “vivemos com ele, ou de acordo com ele, conversamos com ele continuamente, e embora a forma como vemos o passado se modifique, ou o diálogo possa desenvolver-se de modos inesperados, o passado *torna-se* ‘nós’, tal como o futuro nos *torna*” (Bhabha, 2007:30).

O material musical usado como ponto de partida – os fonogramas digitalizados da coleção de música popular urbana do LE – que como já foi observado não correspondem ao momento da *performance* ao vivo, e sim ao momento da gravação em estúdio, correspondia ao fragmento performático a partir do qual o Revista do Ouvidor reconstruía uma outra *performance* na íntegra. Esta além de estabelecer os diversos diálogos citados anteriormente também criava um novo material artístico.

“[...] nos contextos sociais em que a juventude participa cotidianamente de circuitos de tradições musicais e performáticas próprios, ela pode sem dificuldade absorver esse padrão musical midiático empobrecido e resignificá-lo e submetê-lo a re-apropriações e re-leituras idiossincráticas, rebatidas nos horizontes das tradições coletivas em que já foram iniciadas. Por outro lado, essa desmusicalização pode ser devastadora para a sensibilidade estética em formação quando essa cultura de massa descomprometida com o esforço pela superação do horizonte do banal na linguagem artística passa a ser a única referência para uma juventude urbana criada com baixíssima exposição à diversidade musical, à música ao vivo, às tradições regionais ou à educação musical formal.” (Carvalho, 1999:12)

A partir dessa experiência posso dizer que o diálogo artístico pode propiciar uma experiência sensível sobre aspectos culturais e sociais de épocas distintas. E essa experiência sensível também oferece ao público uma aproximação com as realidades sócio-político-culturais, históricas e artísticas trabalhadas que foge à percepção somente racional. Portanto um trabalho artístico e científico possui um potencial comunicativo diferenciado da produção de textos apenas, pois não só a estética em si como o conteúdo conceitual é transmitido de forma metafórica, indo além do âmbito da percepção racional unindo esta à percepção sensível, só permitida pelo fazer artístico – pela *performance*. “Em seu estudo sobre mecanismos que levam a mudanças em repertórios de música, John Blacking aponta para a *performance* musical como principal agente de persistência e, simultaneamente, de alteração de tradições” (Pinto, 2001:229).

É interessante perceber como uma coleção de discos, ou mesmo um disco em si, que pode ser considerado um registro sonoro “precário” possibilita a inquirição etnomusicológica e ao mesmo tempo serve de ponto de partida para uma *performance* contemporânea.

6. CONCLUSÃO

Esta dissertação teve por base três domínios de interrogação. O primeiro prende-se com as políticas públicas no Brasil, e em particular no Rio de Janeiro, sobre a construção, amparo e manutenção de arquivos, incluindo os acervos de som ou fonográficos. O segundo, procura perceber o lugar que, no domínio dos acervos fonográficos, ocupam as coleções de música gravada e produzida com fins comerciais sabendo que o paradigma associado à construção de arquivos de som se prendia, inicialmente, com o objetivo de guardar “sons nativos”, na perspectiva folclorista de salvaguarda de música “em vias de extinção”. O terceiro domínio de interrogação prende-se com o princípio da utilização do acervo de som enquanto território de interlocução social e estética, através da *performance*.

Os dois primeiros domínios de interrogação ofereceram-me a possibilidade de reconstruir um pouco do que tem sido a história das políticas públicas no Brasil em relação ao patrimônio guardado em acervos e, em especial, no que se refere ao patrimônio sonoro e fonográfico. Nesse sentido fiz recurso de um conjunto de documentação histórica sobre políticas culturais no Brasil e, sobretudo, recorri a um conjunto de bibliografia de base e consagrada sobre acervos – de uma maneira geral – e acervos no Brasil em particular. Interessava-me especialmente a “Coleção de Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX do acervo do Laboratório de Enomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que foi fundado por Luiz Heitor Correia de Azevedo em 1943 e, para isso, contei também com as importantes colaborações de Rosa Zamith e Samuel Araújo pelo caráter de intervenção que tiveram no passado e no presente na elaboração e manutenção do acervo do LE, portanto também da “Coleção”. O seu papel quer como co-responsável pela catalogação da coleção, quer no processo de manutenção e digitalização da mesma (no caso de Samuel Araújo), foi fundamental para que reconstruísse uma história contextual de todo o processo que envolve esta coleção fonográfica e seu acervo que além de fonográfico, também contempla livros, fotografias, cadernos de campo, instrumentos dentre outros.

Interessava-me particularmente perceber de que forma uma coleção de música – neste caso de discos comerciais – acolhida por uma universidade pública brasileira, é ou não transformada em território de interesse público e assume efetivamente um caráter patrimonial de tutela institucional. Interessava-me igualmente entender como pode um acervo de música gravada definir um território analítico no quadro acadêmico, que conduza a um conhecimento mais

amplo sobre o modo como a música pode efetivamente constituir um território de interlocução e de circularidade que no passado, como no presente, nos mostre outras conexões sociais, culturais e inter-subjetivas. Este aspecto, que culminou na adoção da *performance* como conceito analítico mas também de re-leitura da música enquanto território social que está para além do som, tornou possível uma melhor compreensão sobre o modo como, no passado, a música pôde constituir um espaço de interlocução no quadro de uma sociedade aparentemente fragmentada, e como, no presente, ela pode constituir uma forma de “dar vida” às vozes guardadas nos arquivos, aqui entendidas como vozes múltiplas onde o som, a sociedade e a criatividade se encontram.

Pude perceber que os acervos musicais do Rio de Janeiro carecem de políticas específicas para sua manutenção, preservação e acessibilidade. Além da falta de profissionais capacitados visto que a utilização da metodologia arquivística é um fenômeno recente especialmente no Brasil. E a proposta de uma arquivologia musical é ainda mais embrionária e específica, “sobretudo porque as suas bases teóricas precisam ser discutidas e estabelecidas coletivamente, em uma perspectiva científica transdisciplinar” (Cotta, 2006,39). Essa carência passa por motivos desde o não enquadramento dos acervos musicais nem como patrimônio documental nem como patrimônio cultural, até razões históricas como a falta de capacidade que os governos têm em relação a criar políticas de cultura que não sejam autoritárias. Apesar deste quadro é necessário definirmos parâmetros técnicos para o intercâmbio de informação musical, com vista ao estabelecimento gradativo de uma rede nacional cooperativa, assim como atuarmos em nossos meios para gerar a possibilidade de preservação e acesso indispensável a um acervo público.

Os momentos simbólicos que defini como centrais para compreender a relação entre acervo de música gravada e valor patrimonial, foram a criação da disciplina de Folclore na Universidade do Rio de Janeiro, em 1939, e a recepção da “Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX, vinda da Biblioteca Nacional como parte de seu arquivo morto e acolhida no Centro de Pesquisas Folclóricas da mesma universidade por Luiz Heitor Correia de Azevedo em 1947. Esta coleção chegou à Escola de Música em um momento que as práticas artísticas urbanas não eram tidas, politicamente, como legítimas ou de qualidade. Os ideais nacionalistas continuavam a perdurar no campo do “folclore” que tentava cada vez mais se legitimar como ciência. No entanto, mesmo nesse momento em que o purismo e a

ingenuidade rural ainda tentavam ser resgatados para representarem o “verdadeiro ideal” do povo brasileiro, Luiz Heitor acolheu em seu Centro de Pesquisas Folclóricas uma coleção de “música urbana comercial”. O acolhimento desta coleção define à partida uma ação pouco coerente com a ideologia vigente. Na verdade, um centro de pesquisa em folclore teria como função central acolher música original gravada no terreno, aquela que poderia inspirar novos compositores a escrever “música nacional” e que, no fundo, constituía o grande objetivo da disciplina de Folclore criada na Escola de Música. Estavam ainda longe as propostas da etnomusicologia para o estudo das culturas urbana (Nettl, 1978), ou dos problemas que viriam a ser centrais para os estudos sobre a música popular no quadro da indústria da música nos quais esta coleção claramente se inscreveria.

Ao longo do tempo esta coleção vai tomando novos rumos e encontrando novos espaços dentro do CPF e da própria academia. À Dulce Lamas coube a sua catalogação, numa época em que o folclore e o rural já não agradavam tanto os novos governos. E em que se verifica um discurso sobre a brasilidade em fase de transição. Quando o catálogo por fim termina até mesmo Luiz Heitor reconhece o valor histórico e musical da coleção. No entanto ele só é publicado em 1997 em um novo cenário sócio-político-econômico em que sua relevância como documento histórico e musicológico já não é mais o problema. Porém as políticas públicas para a cultura começam a se definir devido ao neoliberalismo.

Nos dias de hoje, mais de dez anos após a publicação do catálogo, mais de vinte em relação à sua conclusão, provavelmente mais de quarenta ou cinquenta desde o início da pesquisa de Dulce Lamas, mais de sessenta após o recolhimento da coleção no CPF e passado um século desde que estes fonogramas foram gravados e lançados como novidade artística e tecnológica, qual a importância da sua existência? E como este material pode continuar sendo ressignificado para que tenha vida na atualidade?

Socorri-me, neste caso, na antropologia da *performance* (Turner, 1987), cruzando o seu enfoque com outras propostas teóricas como os conceitos de texto, de contexto, de re-contextualização e de re-textualização (Bauman & Briggs, 1990) E também das propostas de outros autores que inscrevem a arte como um dos domínios de interlocução possíveis no âmbito das sociedades globalizadas e em permanente conflito fragmentador (Canclini, 1997; Bauman, 1999; Bhabha, 2007; Appadurai, 2009). Na verdade, as gravações presentes na

“Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século” XX, do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, guardam realidades múltiplas que nos permitem perceber domínios de transversalidade e de circularidade (Ginzburg 1987) inscritas na própria música. Elas permitem-nos entender como no passado a música diluiu abissalidades sociais ao colocar em contato diferentes camadas da sociedade com interesses igualmente diferentes, dando voz a grupos marginalizados e de alguma forma revertendo o seu protagonismo individual e coletivo; permitem-nos entender como o domínio da materialidade e da música transformada em objeto (o disco), pode conduzir à interlocução institucional – apesar de por vezes pouco eficaz –; e permitem-nos, ainda, re-textualizar a música através da *performance*, trazendo-a para a contemporaneidade, recontextualizando-a, e devolvendo aos sons guardados e às realidades que eles escondem, um novo olhar e um novo lugar performativo. Neste sentido, o acervo, ao invés de um lugar estático, pode ser entendido a partir de uma nova hermenêutica como um lugar de múltiplas circularidades onde cabem também, as dimensões temporais e geracionais. A *performance*, que no fundo é a base de qualquer música - esteja ela gravada ou não – define assim uma das formas de dar voz aos acervos, como um outro texto que de alguma forma se aproxima mais do desafio que o inspira e que o fonograma guarda.

Através de um trabalho que articula investigação acadêmica, mas ao mesmo tempo artística, procurei mostrar que é possível realizar uma apropriação do material guardado em fonogramas, estabelecendo e aprofundando a relação estética, histórica e afetiva. Assim a *performance* musical demonstrou-se como possibilidade dos acervos musicais estarem em constante desenvolvimento e mudança, com vida pulsante, adquirindo novos significados na contemporaneidade. A *performance* é um espaço privilegiado em que é possível construir conhecimento livre para cometer transgressões e onde o mundo ambivalente pode ser melhor compreendido diminuindo intolerâncias. Possui então o potencial transformador a partir da experiência não verbal, onírica e sensível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. 1963. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Ed.
- Antunes, Gilson e Solis, Sydney S.F. 1990. “O cesarismo e os arquivos brasileiros”. *Ciência Hoje*. Rio de Janeiro. v.12 (n.69): (pp.16-20).
- Appadurai, Arjun. 2009. “Diálogo, risco e convivialidade”. Fundação Calouste Gulbenkian (Org.), *Actas Conferência Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Edições Tinta da China: 21-38.
- Aragão, Pedro de Moura. 2005. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. (Dissertação de Mestrado em Música) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Araújo, Samuel et al. 2005. “Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)”. *Em Pauta*. v. 16.(n. 26): (pp. 73-94).
- Araújo, Samuel. 2008. “Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica”. In: Araújo, Samuel et al (orgs.) *Música em Debate – perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad. (pp. 33-42).
- Araújo, Samuel. 2011. “Luiz Heitor and the studies of musical diversity in Brazil; a brief note”. In: Sandroni, Carlos; Vianna, Hermano; Bastos Rafael José de Menezes (orgs). *Vibrant: Music and Anthropology in Brazil*. v. 8 (n. 1): (pp. 458-459)
- Assmann, Aleida. 2008. “Canon and archive” In: Erll, Astrid e Nünning, Ansgar (eds). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. New York: Walter de Gruyter. (pp. 97–107).
- Baczko, Bronislaw. 1984. “Imaginação social”. *Enciclopédia Einaudi. Memória e História*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda. v. 1 (pp. 296-331).
- Bakhtin, Mikhail. 1987. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Barros, Felipe. 2008. “Metodologias de Luiz Heitor Correa: Construindo um acervo fonográfico (relato parcial de pesquisa)”. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*. Salvador: 270-274.
- Barros, Felipe. 2009. *Construindo um acervo etnográfico musical. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Correa de Azevedo, seu método de campo e documentação produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. (Dissertação de Mestrado em Música) Rio de Janeiro: UFRJ.
- Barbalho, Alexandre. 2009. “Políticas culturais no Brasil: Primórdios (1500-1930)”. *Anais do V ENECULT*. Salvador: UFBA.
- Bastos, Rafael José de Menezes. 2002. “Authenticity and Intertainment: Ethnic Folkways Library, American Ethnomusicology and the Ethnic Music Market”. *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin*

Phonogramm-Archiv, edited by Gabriele Berlin and Artur Simon, 385-391. Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Bauman, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Rowley: Newbury House Publishers.

Bauman, Richard e Briggs Charles L. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life" *Annual Review of Anthropology*. v.19 (pp. 59-88)

Bauman, Zygmunt. 1999. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Bhabha, Homi K. 2007. "Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial". In: Bhabha, Homi K. et al. *A Urgência da teoria*. Lisboa: Tinta da China. (pp. 21-44).

Canclini, Néstor García. 1997. Culturas híbridas, poderes oblíquos. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP (pp. 283-350) In: <http://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf> (pp. 1-30) (acessado 5 de Julho de 2010)

Carcere, Guillermo Tinoco Silva. 2010. *O Tempo e o Disco: Estudo Acústico e Musical da Restauração e Replicação física de Registros Sonoros* (Dissertação de Mestrado em Musicologia-Estudos do Som Musical) Rio de Janeiro: UFRJ.

Cardoso Filho, Marcos Edson e Palombini, Carlos. 2006. "Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone" *Anais do XVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: UNB.

Carvalho, José Jorge. 1999. "Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea". *Série Antropologia*. Brasília: Universidade de Brasília. (n 299)

Clifford, James. 2002. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Coelho, Luís Fernando Hering. 2007. "A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul". *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13(1): (pp. 237-249).

Cohn, Clarice et al. 2007. "Por que canta Anthony Seeger? Entrevista". *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. v. 50 (n.1).

Conquergood, Dwight. 1991. "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics". *Communication Monographs*. v. 58 (pp 179-194)

Conquergood, Dwight (2002) "Performance Studies: Interventions and Radical Research". *The Drama Review*. v.46 (n.2): (pp. 145-156)

Conselho Internacional de Arquivos. 2000. *ISAD(G): Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

Cotta, André Guerra. 2006_a. "Fundamentos para uma arquivologia musical". In: Cotta, André Guerra e Sotuyo Blanco, Pablo. *Patrimônio musical na Bahia: Arquivologia musical*. Salvador: EDUFBA. (pp. 15- 38).

Cotta, André Guerra. 2006_b. “Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro”. In: Cotta, André Guerra e Sotuyo Blanco, Pablo. *Patrimônio musical na Bahia: Arquivologia musical*. Salvador: EDUFBA. (pp. 39-56).

Da Matta, Roberto. 1986. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco. In: http://www.jornalismoufma.xpg.com.br/arquivos/o_que_faz_o_brasil_brasil.pdf (acessado em 28 de março de 2011)

Dawsey, John. 2006. “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas”. *Campos*. v. 7 (n. 2).

Franceschi, Humberto. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.

Freire, Vanda Lima Bellard. 2004. “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro: Final do Século XIX, Início do Século XX” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Texas: University of Texas Press, v. 25 (n. 1): (pp. 100-118)

Freire, Vanda e Cavazzoti, André. 2007. *Música e Pesquisa: Novas Abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.

Ginzburg, Carlo. 1987. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia. das Letras.

Gomes, Tiago de Melo. 2004. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Ed.Unicamp.

Gonçalves, Camila Koshiba. 2006. *Música em 78 rotações. “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. (Dissertação de Mestrado em História Social) São Paulo: USP.

Gray, Judith. 2002. “Performers, Recordists, and Audiences: Archival Responsibilities and Responsiveness”. *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, edited by Gabriele Berlin and Artur Simon, 48-53. Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade* (11. ed.). Rio de Janeiro: DP&A. In: http://www.cefetsp.br/edu/geo/identidade_cultural_posmodernidade.doc (acessado em 7 de agosto de 2011)

Huapaya, Cesar. 2008. “O encontro da Encenação com a Performance”. *Anais do V congresso ABRACE- GT Estudos da Performance*. Belo Horizonte.

Isaacson, Marta. 2006. “O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator”. *Anais ABRACE - Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras. (pp. 82-88)

Jardim, José Maria. 1995. *Sistemas e políticas públicas de arquivos no Brasil*. Niterói: EDUFF.

Laclau, Ernest. 1990. *New Reflections on the Resolution of our Time*. Londres: Verso.

Lamas, Dulce Martins. 1954. “Contribuição de Portugal ao folclore musical brasileiro”. *Separata do Boletim da Junta Provisória da Extremadura*. Ser.2, (XXIV-XXV), RJ, Jornal do Comércio.

- Lamas, Dulce Martins. 1955. "Folk Music and Popular Music in Brazil". *Journal of the International Folk Music Council*, v. 7 (pp. 27-29).
- Lamas, Dulce Martins. 1978. *Pastorinhas, pastoris, presépios e lapinhas*. Rio de Janeiro: Olímpica.
- Lamas, Dulce Martins. 1997. *Música popular gravada na segunda década do século*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UFRJ.
- Langdon, Esther Jean. 2007. "Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs". In: *31º ENCONTRO ANUAL ANPOCS*. Caxambu/MG.
- Laver, John. 1980. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: CUP.
- Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Lopes, Antonio Herculano. 2006. "Um forrobodó da raça e da cultura". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Anpocs v.21 (n.62): (pp. 69-83)
- Lopes, Antonio Herculano. 2008. "Vem cá, mulata!" *Tempo*, Rio de Janeiro: Departamento de História da UFF, v.13 (n.26): (pp. 80-100)
- Marchi, Leonardo de. 2006. "Do Marginal ao Empreendedor. Transformações no Conceito de Produção Fonográfica Independente no Brasil". *Revista Eco-Pós*. Janeiro-Julho, Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, v.9 (n.1):(pp.121-140).
- Marchi, Leonardo de. 2009. "Máquinas Falantes nos Trópicos: A era dos empreendedores na indústria fonográfica do Brasil 1900-1930". *INTERCOM, XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, 7-9 Maio, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro.
- Martins, J e Marchi, L de. 2008. "Ecos da modernidade: investigações sobre Casa Edison e o início da indústria fonográfica no Brasil". *International Association for the Study of Popular Music, VIII Congresso*, Junho 2008, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Napolitano, Marcos. 2002. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.
- Nettl, Bruno. 1978. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Chicago: University of Illinois Press
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ó Giolláin, Diarmuid. 2000. *Locating Irish Folklore: Tradition, Modernity, Identity*. Cork: Cork University Press.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". *Rev. Antropol.* v.44 (n.1): (pp. 222-286), <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf> (acessado em 3 de março de 2011)
- Pollak, Michael. 1992. "Memória e identidade social". *Estudos Históricos*. v. 5 (n. 10):(200-212), http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-

[content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf](#) (1-15) (acessado 4 de maio de 2011)

Ramsten, Marta. 2002. "New Roles for Sound Archives with a Focus on Ethnomusicological Sound Recordings". *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, edited by Gabriele Berlin and Artur Simon, (pp. 66-69). Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Rubim, Antonio Albino Canelas. 2007. "Políticas culturais no Brasil: tristes tradições". *Revista Galáxia*, São Paulo. (n. 13): (pp. 101-113).

Rubim, Antonio Albino Canelas. 2010. *Políticas Públicas de Cultura no Brasil e na Bahia*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado.

Santos, Boaventura de Sousa. 2007. *Um discurso sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamentos.

Seeger, Anthony. 2002. "Archives as Part of Community Traditions". *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, edited by Gabriele Berlin and Artur Simon, (pp. 41-47). Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Seeger, Anthony. 2004 [1987]. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Seigel, Micol e Gomes, Tiago de Melo. 2002. "Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-19301" *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22 (n 43): (pp.171-193)

Selles, J., Bruno, M., Menezes, O., Pessoa, P., Couto, V. 2009. "Do fonograma à performance completa – A montagem de um espetáculo musical contemporâneo a partir de registros sonoros do início do século XX" *Anais do Performa' 09 – Encontros de Investigação em Performance*. Aveiro.

Selles, J., Bruno, M., Menezes, O., Pessoa, P., Couto, V., Fuks, L. 2008. "Do Escracho ao Scratch: reinterpretação musical no repertório do teatro de revista, anos 1902 a 1927" *Anais do IV Encontro Nacional da ABET*. Maceió. (pp. 368-376)

Silva, E. 2001. "Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira: A era dos empreendedores na indústria fonográfica do Brasil 1900-1930" *INTERCOM, Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande.

Simis, Anita. 2007. "A política cultural como política pública". In: Rubim, Albino e Barbalho, Alexandre (orgs) *Políticas Culturais Públicas no Brasil*. Salvador: EDUFBA. v. 2 (pp. 133-156).

Toni, Flávia Camargo. 2008. "Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual. O musicólogo e colecionador Mário de Andrade" In: Araújo, Samuel et al (orgs) *Música em Debate – perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad. (pp. 55-62).

Turner, Victor. 1982. "Introduction". In: Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1987. "The Anthropology of performance". In: Turner, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

Veneziano, Neyde. 1996. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Ed. UNICAMP.

Veneziano, Neyde. 2006. "Teatro de Revista no Compasso da História: Conexões Imediatas e Atuais". In: Maluf, Sheila Diab e Aquino, Ricardo Bigi de (orgs) *Dramaturgia em Cena*. Maceió: EDUFAL. (pp. 261-278)

Wisnik, José Miguel. 1982. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)" In: Squeff, Enio e Wisnik, José Miguel. *Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense. (pp.129-191).

Zamith, Rosa Maria Barbosa. 1992. "A escola de Música da UFRJ e o estudo e pesquisa do folclore musical. Problemas e perspectivas". *Anais do Simpósio Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore*. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo. (pp. 135-145).

Zamith, Rosa Maria. 2008. Arquivos de música de tradição oral In: Araújo, Samuel et al (orgs.) *Música em Debate – perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad. (pp.43-53).

Zan, José Roberto. 2001. "Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade". *EvoS Revista Científica*. vol. 3 (nº 1): (pp. 105-122)

Entrevista com Rosa Zamith por Priscilla Paaio Pessoa em 16 de setembro de 2011 às 15h no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (duração 55 min)

Entrevista com Samuel Araújo por Priscilla Paaio Pessoa em 18 de outubro de 2011 às 15h30 no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (duração 58min)

Entrevista com Vinícius Silva Couto por Priscilla Paaio Pessoa em 19 de outubro de 2011 às 21h – horário de Brasília – realizada *on line* através da rede social virtual *facebook* <https://www.facebook.com> (duração 20 min)

Entrevista com Julia Mendes Selles por Priscilla Paaio Pessoa em 20 de outubro de 2011 às 19h na casa da entrevistadora (duração 1h30)

ANEXO 1

IMAGENS DO REVISTA DO OUVIDOR





grupo
Revista do Ouvidor

APRESENTA

Urubuzando a Ratoria

24, 25 e 26 ABR
1, 2 e 3 MAI

Sextas e Sábados às 21h.
Domingos às 20h.

Local
Teatro Municipal
Cabaré Leblon (antigo Café Pequeno)

Endereço: Avenida Ataúfo de Paiva 269 - Leblon
Telefone: 2294-4480

mySPACE.com/revistadoouvidor / revistadoouvidor@gmail.com

covert R\$ 20,00 inteira
covert R\$ 10,00 meia

(Estudantes: * maiores de 18 anos, ** menores de 18 anos e *** professores da rede pública)

RIO



**CONTRASTES SONOROS:
OFICINAS/CONCERTOS**

Quartas-feiras, das 16h30 às 21h
- uma vez por mês -
Salão Dourado

14 de maio de 2008

16h30 - Leonardo Fuks (sopros):
construção de ferramentas sonoras e
objetos musicais.

18h - Grupo Revista do Ouvidor:
músicas dos teatros de revista do século
passado.

19h30 - Concerto/show com
Leonardo Fuks e Grupo Revista do
Ouvidor.

04 de junho de 2008

16h30 - Antonio Adolfo (pianista):
fraseologia e técnicas brasileiras para
piano popular.

18h - DJ Rudi - virtuosos do Trigger
Finger: pop, musical nos bailes funks
caricados.

19h30 - Concerto/show com Antonio
Adolfo e DJ Rudi.

Curadoria
Samuel Araújo - Escola de Música/UFRJ
Eduardo Camenietzki - Música

Entrada Franca
Inscrições abertas

Realização:
Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ
Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ

Apoio:
Banco do Brasil/FUB e Gráfica UFRJ

Fórum de Ciência e Cultura da
UFRJ
Prédio Universitário da Praia Vermelha
Av. Pasteur, 250/2º andar - Tel: 2295-1595
www.forum.ufrj.br



Senhoritas e Senhoritos!
É com muito prazer que o grupo musical
os convida para seus próximos shows:

grupo
**Revista
do
Ouvidor**

APRESENTA

Urubuzando a Rataria

23 OUT Arte Lúrica
Rua Vinícius de Moraes,
101 / lj. B
QUINTA às 20:30h Ipanema - Rio de Janeiro

couvert
R\$
10,00

25 OUT Niño de Artes Luiz Mendonza
Praça João Pessoa, 02
(esquina da Mem de Sá c/ Gomes Freire)
SÁBADO às 23:59h Lapa - Rio de Janeiro

couvert
R\$
14,00
inteiro

couvert
R\$
7,00
meia

INTEGRANTES
Rômulo Frazão - Flauta e Percussão | Priscilla Paraíso - Voz |
Otávio Menezes - Cavaquinho e Violão | Júlia Mendes Selles - Voz |
Marcelo Bruno - Baixo e Violão | Vini Couto - Voz e Violão

Contatos
myspace.com/revistadoouvidor
revistadoouvidor@gmail.com





nossa arte meio ambiente
show semestral performático

27 de novembro quinta-feira a partir das 14h
Salão Azul e Bosque - Prédio da Reitoria - Térreo

PERFORMANCES
respirar; grupo metáfora; revista do ouvidor;
kid morengueiraprimeiro e único; o sonho de dr. kurvas; esmola;
o urso (tchecov); improvisos de jazz

EXPOSIÇÕES E INSTALAÇÕES
beuysiana heliológica; eba now; eco-design e bambu; plástica contemporânea;

VIDEOS
catálogo de arte contemporânea; de marcos ribeiro;
entrevista com Flavio Shiro











